الدار السودانية للكتب

المعلَّقات السَّبع

دراسة للأساليب والصور والأغراض

د/ حسن بشير صدِّيق

المعلقات السبع

دراسة للأساليب والصور والأغراض

الطبعة الأولى
١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م

الدار السودانية للكتب
Al Dar Al Soudania for Books

طباعة
ونشر
وتوزيع

Printing,
Publishing
& Distribution

السودان - الخرطوم - ش البلدية ، ص .ب: ٢٤٧٣، ت: ٧٨٠٠٣١/ ٧٧٠٣٥٨، برقيا: توزيعدار
Sudan-Khartoum-Baladeya St., P.O.Box: 2473. Tel: 780031/770358 Telg: "TOUZIDAR"

المعلّقات السبّع

دراسة للأساليب والصوّر والأغراض

د . حسن بشير صدّيق

بسم اللّٰه الرّحمن الرّحيم

وبه أستعين

المقدّمة

(٥ ـ ٨)

المقدّمة

قضيّة الأساليب والصّور تحتلّ مكاناً بارزاً في الدّراسة الأدبيّة ، وتتّضح أهميّتها عند الإقدام على تحليل ونقد النّصّ الشّعري المعيّن ، والقضيّة نفسها قديمةٌ ، صاحبت شعرنا التّالد في صورة أحكامٍ إجماليّة ذوقيّة ، عن طريق الإعجاب بالتّصوير الجميل،والنّفور من الفاسد، وهي قضيّةٌ لا تتّضح دراستها في أدبنا القديم إلا مرتبطةً بأغراض ذلك الشّعر المقصود بهذه الدّراسة الفنيّة .

وقد أحببتُ أن تكون هذه الدّراسة متصلةً بأدبنا الأصيل فجعلت ميدان التّطبيق المعلّقات السّبع ، وهي على المشهور معلّقات : امرئ القيس بن حجر الكندي ، وطرفة بن العبد البكري ، وزهير بن أبي سلمى المزني ، ولبيد بن ربيعة العامري ، وعمرو بن كلثوم التّغلبي، وعنترة بن شدّاد العبسي ، والحارث بن حلّزة اليشكري .

وعلى ما يرد من خلاف حول قضيّة التّعليق ، وعدد المعلّقات وحقيقة التّسمية ، وسواء أكانت التّسمية بالمعلّقات أم بغير ذلك ، كقولهم : المذهّبات أو المسمّطات ، أو السّبع الطّوال ، أو القصائد العشر ؛ فإنّ هذا الحديث المتشعّب يشير إلي شيء مهمّ ، وهو أنّ هذه القصائد كانت تجد عنايةً كبيرةً من المنشدين في المحافل والأسواق ، كما كانت تجد نفس العناية من المستمعين الّذين كانوا يصدرون أحكامهم المعجبة بالتّصوير الجيّد والنّافرة من الرّديء ، وكانت تلك الأحكام مجملةً غير مقرونة بالتّعليلات النّقديّة ، وتعدّت القصائد الشّعريّة الآثار الأدبيّة إلى الأثر الاجتماعي ، فكانت ذات تأثيرٍ على مكانة الشّاعر وقبيلته ، لذا كان الشّعراء يجوّدونها كلّ التّجويد فهي خلاصة تجاربهم وقمّة فنّهم ، ومصدر عاداتهم وأخلاقهم .

وهناك أسبابٌ كثيرةٌ دفعتني لاختيار هذا الموضوع دون غيره . أذكر هنا أهمّها وهي ثلاثةٌ : أوّلها ــ أنّني لم أجد في البحوث الّتي في الميدان بحثاً متكاملاً تتبّع المعلّقات بدراسة نقديّة للأساليب والصّور وبسط القول في الأغراض التي حوتها تلك النّصوص . ثانيها ــ إنّ البحوث الّتي ساهمت في دراسة القضيّة انقسمت إلى نوعين : نوعٍ اكتفى بالتّعليق الموجز أو المستطرد

علي البيت والأبيات بصورة جزئيّة كما نشاهد في بعض مصادر الدّراسات الأدبيّة القديمة ، وبعض كتبِ المحدثَين .

أمّا قولهم أشعر النّاس النّابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وامرؤ القيس إذا ركب ، وزهيرٌ إذا رغب ، والّذي يرويه ابن عبد ربه بنسقٍ مختلف على لسان الحطيئة حيث يقول : « وقيلٍ للحطيئة من أشعر النّاس ؟ فقال النّابغة إذا رهب ، وزهيرٌ إذا رغب ، وجريرٌ إذا غضب » (١) فإنّها أحكامٌ خاصةٌ بتقويم إجماليٍ للشّعراء أنفسهم ، ولا دخل لها في تقويم نصوصهم الشّعرية قصيدةً قصيدةً ، وتشبهها تلك الأحكام الّتي صدرت بتعليقٍ موجزٍ على قصيدة برمّتها من غير تحليلٍ لغويّ أو أدبيّ لها ، مثل قول أبي عمرو بن العلاء (٢) :

طرفة أشعرهم واحدةً ، يعني قصيدته :

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد

فإنّ هذه القصيدة نفسها حينما يريدون دراستها يتّبعون طريق الشّرح الجزئي والتّعليق المستطرد .

والنّوع الثّاني ــ وهو من مؤلّفات المحدثين خصوصاً ــ أهمل ربط الحديث عن الأساليب والصّور بالأدب العربي القديم ، ظاناً أنّ فنّيّة التّصوير تتنافي مع ذلك الأدب الّذي يعتقد أنّه حسيٌّ ماديٌّ ، كما ذكر بعض المستشرقين وبعض المحدثين من النّقاد العرب (٣) .

ثالثها ــ أنّه عظم في نفسي أن أشاهد عدول أبناء العروبة المعاصرين عن دراسة أصول الشّعر العربي في عصره الجاهلي لأنّ هذا العدول يسبّب خطراً على اللّغة العربية ؛ لغة القرآن الكريم .

وقد اعتمدت في دراستي لنصوص المعلّقات ،على دواوين أصحاب المعلّقات وشروح تلك الدّواوين .كما اعتمدت علي شروح المعلّقات وتحقيقاتها، والمراجع التي كتبت عنها كتابةً كليةً متخصصة أو كتابةً جزئيةً استطراديّة ، ومن أهمّ تلك المصادر والمراجع : شرح القصائد السّبع الطّوال

---

(١) العقد الفريد ، جـ ٥ ، ص ٢٧١ .

(٢) نفس المصدر والصّفحة .

(٣) فنّ الوصف ص ٧٣ ، والخيال الشّعري عند العرب ص ١٠٩ ، وديوان طرفة بن العبد بتحقيق الدّكتور علي الجندي ، ص ٢٨٨ .

الجاهليّات ، لابن الأنباري . وشرح القصائد العشر للتّبريزي ، وشرح المعلّقات السّبع للزّوزني والمعلّقات العشر وأخبار شعرائها للشّنقيطي ، ورجال المعلّقات العشر لمصطفى الغلاييني ، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدّكتور عبد اللّه الطّيب ، ومعلّقات العرب للدّكتور بدوي طبانة ، ودراسةٌ في مصادر الأدب للدّكتور طاهر مكّي .

وفي مجال التّحقيق المعجمي ، اعتمدت على :

العين للخليل ، وتهذيب اللّغة للأزهري ، والمحيط في اللّغة للصّاحب ابن عبّاد والمخصّص لابن سيده ، ولسان العرب لابن منظور ، وتبصير المنتبه بتحرير المشتبه لابن حجر العسقلاني والقاموس المحيط للفيروزآبادي . وتاج العروس للزّبيدي .

وهناك أشخاصٌ أثّروا في هذا البحث ، ودفعوا صاحبه إلى الميدان بالتّشجيع وتذليل العقبات ، فاستحقوا منّي كلمة شكرٍ لقاء ما قدّموا من مساعدات مخلصة . وأول هؤلاء المساعدين شيخنا الأستاذ عبد اللّه الطّيب ، فقد أولانّي عنايةً أثناء دراستي للسّنة الخامسة ضمن طلاب صفّ الشّرف بجامعة الخرطوم . ومن تلك الحلقة العلميّة الرّفيعة أمسكت بالكثير من خيوط هذا البحث المتكامل ثمّ توّج أستاذي هذه العناية بالإشراف وبذل النّصح والتّوجيه، وتصحيح الخطأ. فهذا البحث وصاحبه مدينان لذلك العالم الجليل.

ومن هؤلاء الّذين مدُّوا يد العون أستاذي الدّكتور صلاح الدّين المليك ، رئيس قسم اللّغة العربيّة الأسبق بجامعة الخرطوم فقد أفدت من ملاحظاته القيّمة ، الّتي كان لها أثرٌ كبيرٌ في إخراج البحث بالصّورة الّتي بين أيديكم .

ولا ننسى أن أسجّل الشّكران للأستاذ أمين مكتبة جامعة الخرطوم ومساعديه ، وللأستاذ أمين مكتبة جامعة الإمارات ومساعديه : فقد ألفيت من الجميع المساعدة مخلصةً ، والعون صادقاً .

وما التّوفيق إلاّ من عند اللّه ...

حسن بشير

الخرطوم ١٤١٨ هـ

التّمهيد

(٩ ــ ١٥)

التّمهيد

إنّ المعلّقات وما حولها من أشعار الجاهليّين رسمت أمام الدّارسين طريقاً اهتدوا به إلى عالم الفنّ الشّعري التّصويري فالأفكار في الشّعر الجاهلي تتابع في مواكب من التّشبيهات والاستعارات والأوصاف ، حتى تجعلنا في غالب الأحيان نقف أمام منظرٍ مثيرٍ للدّهشة : بسبب ما تفعل فينا الصّور الشّعريّة من التّأثير ، وأكثر اللّغة تعبيراً عن هذا الجانب التّصويري تلك الّتي تظهر في ظلالها : التّشبيهات ، والاستعارات ، والكنايات ، وسائر ضروب المجاز .

لقد نال امرؤ القيس منّا غاية الإعجاب حين وضعنا أمام مشهد لضحايا العقاب الّذي شبّه به فرسه . فالرّطب من قلوب الطّير يكاد يلتبس بالعناب (١) في حجمه وشكله ، وكذلك اليابس قد يحسبه الرّائي حشفاً (٢) :

كأنّ قلوب الطّير رطباً ويابساً لدي وكرها العنّاب والحشف البالي

وكأنّي أنظر إلى ركب محبوبة طرفة بن العبد البكري بوادي دَد ينخفض ويعلو ، وأنظر إلى سفينة عظيمة تعلو بها أمواج الخليج العربي وتنخفض : فلا تقوم في ذهني إلا صورةٌ متّحدةٌ تقف على مرّ الزّمان دليلاً على مقدرة الشّاعر الجاهلي على التّصوير الفني الخالد ولنستمع إليه يقول :

كأنّ حدوج المالكيّة غدوةً خلايا سفينٍ بالنّواصف من دَدِ

أو إن شئت فتابع معي هذا الاختلاط والتّمازج الصّوري بين يدي ناقة طرفة ورجليها ، حين تبارى الكريمات المسرعات من النّوق . ويكون ميدان السّباق طريقاً مذلّلةً بالأقدام والحوافر والمناسم :

تبارى عتاقاً ناجياتٍ وأتبعت وظيفاً وظيفاً فوق مورٍ معبّد

---

(١) العنّاب : جمع عنّابة ، وهى حبّة تشبه الزّيتون فى شكلها ، وشجرة العنّاب من فصيلة النّبقيات ، وهي كثيرة الشّوك ، وأجود العنّاب الأحمر . ويقول ابن منظور فى اللّسان : العنّاب من الثّمر وهو ما يطلق عليه السّخيلان بلسان الفرس ، ويكون أسود وأحمر .

(٢) الحشف : اليابس الفاسد من الثّمر .

ولقد تبهر الدّارس المتذوّق صورة فرس عنترة ، وهو يعاني فيشارك الإنسان في صفاته . تلك المعاناة الّتي جسّمت معنى المناجاة بين الفرس والفارس وجعلت من الفرس إنساناً يكاد يشتكي من هول المعركة :

فازورّ من وقع الـقـنا بِلَـبانـه وشكـا إلـيّ بعبـرةٍ وتحـمحـم

لو كان يدري مالمحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلّمي

ولم نعلم أنّ حيواناً في الشّعر الجاهلي تكلّم أو أصبح وشك الكلام الإنساني غير فرس عنترة وناقة المثقّب العبدي يقول المرزباني (١) : « ومن الحكايات الفلسفيّة ، والإشارات البعيدة ، قول المثقّب في صفة ناقته :

تقـول وقد درأت لها وضيني أهـذا ديـنـه أبـداً وديـنـي

أكـلّ الـدهـر حلٌ وارتحـالٌ أمـا يـبـقـي عـلـيّ ولا يقيني

فهذه الحكاية عن ناقة المثقّب من المجاز المباعد للحقيقة ، وإنّما أراد الشّاعر : أنّ النّاقة لو تكلّمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول » .

ومن مزايا الصّور والأساليب في المعلّقاب أنّها تحكي واقع البيئة العربيّة في جزيرة العرب خلال العصر الجاهلي . فناقف الحنظل ، وسمرات الحيّ ، والتّرحال انتجاعا للماء والمرعى : كلّها من معالم تلك البيئة ، وهي أدوات الشّاعر الجاهلي في تصويره . وهذا أمير شعراء الجاهليّة يضعنا أمام المشهد المثير الّذي يصوّر عذابه لفراق حبيبته فيقول :

كأنّي غداة البين يوم تحمّلوا لدي سمرات الحيّ ناقف حنظل

وعناصر القصيدة الجاهليّة نفسها من إيحاءات تلك البيئة (٢) .

فالشّاعر يمرُّ على ديار الأحبّة وقد ظعنوا فتهيج آثار الدّيار مشاعره ، ويتذكر لحظات اللّقاء الحبيب الّذي كان بهذه الدّار المتحوّلة من الأنس إلي الوحشة ، فيقف بتلك الدّيار يقطع حبال قلبه ، ويزرف الدّمع حسرةً علي ذلك الماضي الجميل . وبعد أن يثوب إلى رشده يحدّد غايته في المسير ، والّتي

---

(١) الموشّح ، ص ١٤٣ .

(٢) النّابغة الذبياني ، للأستاذ عمر الدّسوقي ، ص ٦٩ ، ٧٤ .

غالباً ما تكون طلباً للموقع الجديد للحبيبة . والرّحلة سواء أكانت لدار الحبيبة أم لمنتجع الماء والمرعى تعتمد على النّاقة ؛ فهي الّتي تجوب الفيافي وتقرّب البعيد . لذا قد عني بها الشّاعر الجاهلي ، وخصّها بأوصاف وتشبيهات تعلّمها من مشاهداته في مدرسة الصّحراء ، فهي تشبه الثّور الوحشي أو الحمار الوحشي أو الظّبي النّفور . وسرعتها كسرعة وحش الدّوّ .

والأشعار الجاهليّة في حكايتها للبيئة الجاهليّة تلجأ إلى الطّريق المباشر الصّريح ، وليس ذلك بعيبٍ بل إنّ مذهب العرب في هذه الصّراحة أسرع إلي نفس السّامعِ لما فيه من الصّدق والوضوح (١) . أمّا الّذين يزعمون أنّ خيال العرب بدويٌ محدّدٌ وهو بهذا قد فرض عليهم التزام هذه الصّراحة ففي رأيهم نظرٌ ؛ ذلك أنّ الصّحراء كانت ممّا أملى على العربي هذا الوضوح ، وهو محمدةٌ لأنّه دليل التّعبير الصّادق ، ويلاحظ أستاذنا الدّكتور عبد اللّه الطّيب أنّ الرّأي القائل بضيق الخيال العربي وتسبّب ذلك في المباشرة والصّراحة ، تشتمّ منه رائحة الشّعوبيّة والتّحامل على العرب. يقول: « وعندي أنّ هذا الرأي غير جدّ صائبٍ، هذا إذا أضربنا عمّا فيه من روح الشّعوبية والتّحامل علي العرب . وأصوب منه أن يقال : إنّ كون البدو قد كانوا جزءًا من العرب متمّماً لكيانهم غير منفصمٍ عنه بحال ، ممّا أعان علي إيثارهم مذهب الصّراحة والتماسهم لها إطاراً بيانياً مقتبساً من مظاهر حياة الأعراب حولهم لما كان حضرهم يتوهمونه فيها من البساطة القريبة من الفطرة الأولى ، الّتي هي البداوة، الّتي هي معدن الخير والفضائل » (٢) .

وجملة قولنا هنا أنّ الشّعر الجاهلي ، وفي مقدمته المعلّقات امتاز بحفظه لأنماط الحياة الجاهليّة ، كما امتاز بصدق التّعبير عن تلك الحياة . ولولا الشّعر لما استطعنا معرفة ما وصلنا إليه من معالم البيئة الصّحراويّة الجاهلية . ففي ظلال تلك الأشعار يمكن أن نقرأ أحوال الجاهليّين على اختلاف مناحي حياتهم، وهذا عمرو بن كلثوم يقول في معلقته :

ونحن غداةِ أوقد في خزازي   رفدنا فوق رفد الرّافدينا

---

(١) القصيدة المادحة ، ص ١٠ .

(٢) القصيدة المادحة ، ص ١٠ .

فنأخذ من هذا البيت عادةً من عادات العرب في جاهليّتها ، فإنّهم إذا أرادوا الاجتماع استعداداً للحرب أوقدوا النّار على المرتفعات واجتمعوا عندها. وكما أنّهم كانوا يعجّلون القرى للضّيف ، فإنّهم يعجّلون الحرب للعدوّ الغازي ، ولعمرو بن كلثوم أيضا :

نزلتم منزل الأضياف منّا فعجّلنا القري أن تشتمونا

قريناكم فعجّلنا قراكم قبيل الصّبح مرادةً طحونا

ومن رؤيا أحوال الاجتماع في شعر أصحاب المعلّقات أن بعض النّساء كنّ منعّمات ، ينمن الضّحى ، وتعطّر أجسامهنّ الفرش ، فالعطر الّذي عليهن يعلق بالفراش ويلصق . ولهنّ ألبسةٌ داخلّيةٌ يرتدينها تحت البرود في مجالس السّمر ، ويبقينها عليهنّ عند النّوم . وبعض ثيابهنّ كانت مرقّشةً ، لنقرأ ذلك في قول امرئ القيس :

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضّحى لم تنتطق عن تفضّل

وقوله :

فجئت وقد نضّت لنومٍ ثيابها لدى السّتر إلا لبسة المتفضّل

وقوله :

خرجت بها أمشي تجرّ وراءنا على أثرينا ذيل مرطٍ مرحّل

وقول طرفة :

نداماي بيضٌ كالنّجوم وقينةٌ تروح علينا بين بردٍ ومسجد

وكان من خلقهم إنصاف الخصم ، وإبراز مقدراته حتّى في ميدان الحرب، وفي معلّقة عمرو بن كلثوم :

كأنّ سيوفنا فينا وفيهم مخاريق بأيدي لاعبينا

كأنّ ثيابنا منّا ومنهم خضبن بأرجوانٍ أو طلينا

والأمثلة في الباب كثيرةٌ .

هذا وكما أنّ التشبيه والاستعارة والمجاز واضحةُ الدّلالة على التّصوير في الشّعر ،فإنّ الموسيقا الصّوتية أيضاً وسيلةٌ من وسائل التّعبير عن تلك الصّور،

فقد لاحظت أنّ الهاءات في فخر لبيد تمدُّ أعناقها كأنوف الأشراف، وتمّثل دلالةً قويّةً على العزّة والشّموخ :

وهم السّعاة إذا العشيرة أفظعت　　　وهم فوارسها وهم حكّامها

لذلك نحسّ فرقاً واضحاً بين استخدام هذه القافية في فخر لبيد ، وبين استخدامها عند أبي العلاء المعري في وصف الدّنيا (١) :

وتجادلت فقهاؤها من حبّها　　　وتقرّأت لتنالها قرّاؤها

وإذا زجرت النّفس عن شغف بها　　　فكأنّ زجر غويها إغراؤها

أمّا ما يقوله الدّكتور طه حسين (٢) من إكثار أبي العلاء من فنّ التّلاعب بالألفاظ في ملاءمته بين أسماء الكواكب وأسماء النّاس والحيوان ، فلا مدخل له هنا . ذلك أنّ الملاءمة الّتي نعنيها هي انسجام الموسيقا الصّوتيّة في القصيدة الشّعرية مع القافية والموضوع في تلك القصيدة .

وفي تصميم هذا البحث من بعد المقدّمة والتّمهيد خمسة أبوابٍ وخاتمةٌ .

ففي الباب الأوّل : ناقشتُ قضيّة البداية والتّطور للأساليب والصّور في المعلّقات ، وفصّلت اتّجاهات تلك الصّور في ظلال دفعي لآراء الّذين يتّهمون الشعر الجاهلي كلّه بالحسيّة .

وشككت هنا أن يكون المهلهل وامرأ القيس أوّل من قالا الشّعر العربي كما يذكر ابن سلام ومن لفّ لفّه : ورجّحت الرّأي القائل بأنّ الأوّل قد ضاع لعدم الضّبط بالتّدوين ، ولاكتمال الموسيقا عند شعراء الجَاهليّة ، ولأقوال الشّعراء أنفسهم ، بأنّ هناك سابقين لهم، وللرّوايات التّاريخيّة الّتي أثبتت أنّ عدداً كبيراً سبق امرأ القيس والمهلهل .

وفي الباب الثّاني : بسطت القول في الصّور والأساليب ، وعُنيت بالتّعبير اللّغوي ، والتّعبير البياني ، والموسيقا العروضيّة والصّوتيّة . وأوضحت أنّ التّحليل البلاغي المقنّن أفسد كثيراً من الصّور الجميلة ، حيث أصبح همّ البلاغيين بيان المشبّه والمشبّه به بصرف النظر عن الواقع النّفسي والرّباط الوجداني بين عناصر التّصوير .

---

(١) لزوم ما لا يلزم ، ص ٧١ .　　　(٢) لزوم ما لا يلزم ،ص٥٦ .

أمّا الباب الثالث : فجعلته لأهمّ الموضوعات الّتي احتوتها المعلّقات السّبع، وهي عندي : الغزل ، والفتوّة والفخر ، والوصف ، والحكمة .

ولقد لاحظت أنّ غزل الجاهليّين في غالبه من النّوع العفيف . وأثبّت في هذا الباب أنّ المقدمة الغزليّة تمثّل في المعلّقات جزءاً أساساً مقصوداً لذاته . كما لاحظت أنّ فخر عنترة بن شداد في معلّقته يحتلّ الموقف الأساس لتعلّقه بحبّه وبوضعه الاجتماعي وقلت: إنّ فخر عمرو بن كلثوم مليء بالمبالغات لأنّه يتحدّث بلسان رئيس القبيلة . أمّا فخر الحارث بن حلّزة فقد اتّسم بالهدوء .

ورابع الأبواب : طرحت فيه منهجاً لتحليل الشّعر الجاهلي على ضوء فهمنا للدّراسة النّقدية للمعلّقات . وقررت أن بعض الأقدمين كانوا يحلّلون الشّعر بطريقة اللّغويّين وعلماء البلاغة ، وأنّ غالبيّة المحدثين يحجمون عن الدّخول في ميدان هذا التّحليل تحت تأثير الفكرة الخاطئة الّتي تقول بعدم وجود الوحدة في القصيدة الجاهليّة ، والّتي يمكن أن يبني عليها منهج التّحليل . واقترحت أن يقدم طلاب الدّراسات الأدبيّة على تحليل الشّعر الجاهلي معتمدين طريقة الفنون في التّحليل : تلك الطّريقة الّتي تبنى على أساس فهم الأساليب والصّور مع مراعاة خاصّة لصحّة اللّغة والبيان ، وكليّة التّصوير ، وتناسق الموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة ، وإدراك الأحوال النّفسيّة والوجدانية المؤثّرة في التّجربة الشّعريّة موضوع الدّراسة ومكان التّحليل .

أمّا الباب الخامس: فقد أفردته للدّراسة التّطبيقيّة ، وشملت قراءةً جديدةً لمعلّقة طرفة البكري ، كما شملت عرضاً لسيرته الأدبيّة . فالسّيرة ألقت الضّوء على النّص وصاحبه ، والقراءة ضمّت تحليل النّصّ إلى أجزائه الرّئيسة والفرعيّة ، كما ضمت نقداً للنّص وتقويماً ، كانت أبرز وجوهه ما يتّصل بلغة النّصّ ، والرّابط بين موضوعاته الجزئيّة ، ومدى حظّه من التّصوير الفني .

وفي خاتمة هذا البحث سجّلت نتائج دراستي،وبيّنت الجديد الّذي أضافته لمكتبة الأدب العربيّ، وتقدّمت بتوصياتي للباحثين ، وشملت ؛ موضوعات تمثّل ميادين للبحث ، ومزالق حذّرتهم منها ، ومراجع يجب اطّلاع الباحث عليها قبل بدئه في دراسة موضوعٍ معينٍ من موضوعات الأدب الجاهليّ .

والله وليّ التوفيق .

الباب الأوّل
شعر المعلّقات ، بدايته واتّجاهاته
(١٧ ــ ٤٢)

الفصل الأوّل

البداية والتّطور

لقد سن ابن سلام الجمحي في كتابه : طبقات فحول الشّعراء سنّةً اهتدي بها مؤرخو الأدب العربي وناقدوه ، وأصبحوا يردّدون أنّ مهلهلاً وامرأ القيس أوّل من قالا الشّعر . وإن كان ابن سلام لم يذكر أنّهما أوّل من قالاه ، ولكنّه ذكر أنّهما أوّل من قصّداه .

فهذا أبو عبيدة يرى أنّ الشّعر افتتح بامرئ القيس وختم بابن هرمة ، وهذا الصّاحب بن عبّاد ومعه الكثيرون يردّدون العبارة المحفوظة : بدئ الشّعر بملكٍ (يعنون امرأ القيس) .

وختم بملكٍ (يعنون أبا فراس) .

إنّ هذه الأحكام قد أثّرت في النّقد العربيّ القديم ، حتّى صارت قوانين يرد ذكرها دون ما تحفّظٍ ويستشهد بها دون ما احتياط .

وأكبر مظاهرها ما نجده في كتب البلاغة المأثورة . من أنّ امرأ القيس أوّل من قال هذا البيت ، أو جاء بهذه الفكرة ، أو صنع هذا التّشبيه ، أو صاغ تلك الاستعارة (١) .

ولقد نفذ تأثير الفكرة إلى المحدثين ، حتّى ألفينا الأستاذ محمد أبو الفضل يقول : « لا يعرف الأدب العربي في العصر الجاهلي أحداً من قالة الشّعر وروّاض القريض سبق امرأ القيس فيما أتى به من مقلّدات الشّعر وغرر القصائد ، وما تصرّف فيه من فنون البيان ، وابتكره من المعاني والأساليب ، واتّخذه من مذاهب الكلام »(٢) .

هنا يجب أن نقف وقفةً نسأل فيها أنفسنا ، لماذا ركّز الأدباء على امرئ

(١) امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة ، ص ١٨٢ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٥ .

القيس دون غيره ؟ مع أنّ ابن سلام ذكر قبله مهلهلاً عدي بن ربيعة ، وأنّ هناك مجموعةً من الشّعراء السّابقين له ذكرها ابن قتيبة في كتابه « الشّعر والشّعراء » ؟

والرّأي عندي أنّ أمير شعراء الجاهليّة قد اشتهر بعنصرٍ مهمٍّ ، هو الوقوف على الأطلال . فإنّه غير مدافع قد جعل من هذا الفنّ عنصراً له استقلاله وذاتيّته ، وقد أكثر فيه ونوّع ، ومنه قوله في مطلع المعلّقة :

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللّوي بين الدّخول فحوملِ
فتوضح فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها لما نسجَتْها من جَنوبٍ وشمألِ
تري بعر الآرام في عَرَصاتِها وقيعانها كأنّه حبّ فُلْفُلِ

وقوله :

لِمَنِ الدّيارُ غَشَيْتُها بِسُحَامِ فعما يَتَيْن فَهُضْبِ ذي إِقدامِ
فَصَفَا الأطيط فصاحتَيْنِ فَغَاضِرٍ تَمشي النّعاجُ لها مع الآرامِ
دارٌ لهندٍ والرّباب وَفَرْتَنَا وَلَميسَ قبل حوادث الأيّامِ
عوجا على الطّلل المُحيلِ لعلّنا نبكي الدّيارَ كما بكى ابنُ حذام[1]

وقوله :

ألا عم صباحا أيّها الطّلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

وقوله :

لمن الدّيار عفون بالحبس درست وتحسب عهدها أمس
كيف الوقوف بمنزلٍ خلقٍ أم ما سؤال جنادلٍ خرس
دارٌ لفاطمة الّتي تبلت قلبي وتيّم حبّها نفسي

« على أنّ امرأ القيس إن لم يكن هو الّذي فتح هذا الباب وسبق غيره من الشّعراء إليه فلا يبتعد عندنا أن يكون هو الّذي أكثر من هذا البكاء في قصائده

---

(١) ديوان امرئ القيس ، بشرح حسن السندوبي ، ص ١٩٩ .

وأطال فيه ، وصرّف القول فيه على فنون كثيرة ، وأتي فيه بأكثر معانيه : حتّي صار بعض الرّواة ومن اتبعهم من الأدباء والنّقاد العرب القدامى ينسبون إليه اختراع هذا الفنّ وسَبقه إليه »(١) .

لكنّ نظرةً إلى الموسيقا الشّعرية لأقدم شعرٍ جاهليّ وصل إلينا ، ربّما تعطينا دليلاً علي استحالة كون الشّعر بدئ بامرئ القيس أو أحد من معاصريه ممّن وصلتنا أشعارهم . فإنّ هذه الموسيقا قد جاءت مكتملةً بصورةٍ تجعلها بعيدةً كلّ البعد عن الخيوط الأولى لنسيج هذا الفن الشّعري الرّفيع .

ولا أستبعد أن يكون أوّل وزنٍ ظهر في الشّعر العربي هو الرّجز :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن ....

لخفّته وتناسقه مع حداء الإبل والتّلهّي عن متاعب الطّريق . يقول أبو نصر الفارابي (٢) :إن أوائل الألحان واستهلالاتها تكون بأشياء كثيرة منها التّرنّم أو أيّ نغمٍ آخر يتقدّم اللّحن . ويؤكّد الفارابي فكرة تأليف الألحان بالتّصويت الإنساني (٣) .

ويرى شيخنا الأستاذ عبد اللّه الطّيب :

أنّ التّقسيم كان عماد الشّعر قبل اكتشاف الوزن ، وكانت تسايره الموازنة وهي عملٌ يعمد إلى الملاءمة بين الأقسام ، إمّا بالتّوفيق وإمّا بالتّضادّ ، وإمّا بالتّكامل ، وإمّا بالتّدرّج ، وإمّا بالإجمال والتّفصيل ، وإمّا بذلك جميعاً ، أو بأشياء من ذلك مجتمعةً (٤) .

ويرجّح شيخنا أنّ نظم الكلام العربي مرّ بستّ مراحل في طريقه من الموازنة اللّفظيّة إلى الصّياغة البحريّة القافويّة المحكمة (٥) . ويحسن الذّكر الموجز لهذه الأقسام ، ذلك أن « المرشد » هو الكتاب الوحيد في المكتبة

---

(١) مجلة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق ، المجلد ٤٣ ، جـ ٢ ص ٣٥٨ ، من مقال د . عزة حسن ، بعنوان : « شعر الوقوف على الأطلال » .

(٢) كتاب الموسيقا الكبير ، ص ١١٦٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٦٣ ، ١٠٦٨ .

(٤) المرشد ، جـ ٢ ، ص ٧٤٤ .

(٥) المرشد ، جـ ٢ ، ص ٧٣٢ ، ٧٤٥ .

العربيّة ــ فيما أعلم ــ الّذي قال بهذه المراحل وحشد الشّواهد عليها [1] .

وها هي الأقسام السّتة :

أ ــ كان النّظم يأتي بقسيمٍ بعده قسيمٌ ، مراعياً في ذلك الموازنة ، من غير كبير نظرٍ إلى السّجع أو الوزن . ومنه قولهم : « إذا ظلمت من دونك فلا تأمن عذابَ من فوقك » .

ب ــ جعل النّظم يراعي السّجع والازدواج ، ومنه الجناس المزدوج بين أرضٍ وظهرٍ في قولهم : « إنّ المنبتّ لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى » .

جـ ــ جعل الناظم يحكم المزاوجة والتّسجّع بأن يتعمّد الموازنة بين أجزاء الأقسام في مواضع التّراكيب النّحويّة ، وفي الهيئة الصّرفيّة وفي الصّيغة العروضيّة ، ومنه قولهم : « أمر مضحكاتك لا أمر مبكياتك» .

د ــ جعل النّاظم يتجاوز مجرد الموازنة في الأقسام إلي تكميل الوزن نفسه، حتّى يصير كلّ قسيمٍ مساوياً للآخر من جهة العروض . مثل قولهم : « إنّه يحمي الحقيقة ، وينسل الوديقة ، ويسوق الوسيقة » .

وعندما وصلوا هذا الطّور خرجوا من مجرّد التّقسيم المتوازن إلى التّقسيم الموزون إلى طريق الشّعر التي عبدوها فيما بعد وسرعان ما كثر في كلامهم أمثال :

شهّاد أنديةٍ .

جوّاب أوديةٍ .

حمّال ألويةٍ .

هـ ــ عرف الشّاعر طريق الشّعر واهتدى إلى خطوات الوزن الرّصين وقد عمد في هذه المرحلة إلي التّسميط ، كلّما جاء بأسجاعٍ ثلاثة متوازنة ، أتبعها سجعةً تخالفها ، وتوافق أخرى تقع في موقعها ، بعد ثلاثة أقسامٍ مسجوعةٍ تاليةٍ .

---

(١) المرشد ، جـ٢، ص ٦٩٦ ــ ٧٦٥ .

ومنه قول أبي صخر :

وتلك هيكلةٌ
خودٌ مبتّلةٌ
صفراء رعبلةٌ
من منصب سنم
عذبٌ مقبّلها
جزل مخلخلها
كالدّعص أسفلها
مخضودة القدم

و ــ ثم أخذ النّاظمون يعرفون البيت الكامل من طريق هذه الأقسام الّتي كانوا يجيئون بها أسماطاً (١) . ومن البيت الشعري كانت المقطوعات وكانت القصائد .

أما أستاذنا الدّكتور طاهر مكي ، وكتابه : امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية متأخرٌ عن المرشد فيلاحظ أنّ طريق التّطور كان من السّجع إلى الرّجز ومن الرّجز إلى الشّعر ، وأنّ بحر الكامل كان التّالي للرّجز في الوجود لأنّه قريبٌ منه وبإضمار تفاعيله يصير رجزاً (٢) .

وعلى العموم فإنّني أري أنّ هذه الصّورة الرّاقية من الموسيقا الشّعرية لابدّ أن تكون خاتمةً لصورٍ كثيرةٍ قد سبقتها في صحراء الجزيرة العربيّة ، وأدّت إليها في أوزانها الرّفيعة الّتي استخرجها العلامة الخليل بن أحمد في أوائل العصر العباسي ، ولم يترك منها إلا بحراً واحداً تداركه عليه تلميذه الأخفش وسمّاه بالمتدارك .

---

(١) هناك تفصيلات قيّمة ، لم نشأ أن نسترسل فيها حفاظا على منهج البحث ، ويمكن مراجعتها فى «المرشد» جـ ٢ ، ص (٦٩٦ ــ ٧٦٥) .

(٢) امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

وزيادةً على ما ذكرت فإنّ الباحثين ـ فيما أعلم ـ لم يهتدوا حتّى الآن إلى نصّ يستطيعون أن يقرّروا دون ما تحفظ ، أنّه افتتاحية الشّعر العربي ، بل إنّ الكيفيّة الّتي بدأ بها هذا الشّعر يحيطها ظَلامٌ كثيفٌ أيضاً .

وإنّني أرجّح ضياع الشّعر الأولّي ، لانتشار الأميّة ، وعدم الضّبط بالتّدوين . وحتّى أوّل هذا الشّعر ممّا وصل إلينا لم يكن قصائد مكتملةً، وإنّما كان أبياتاً يقولها الشّاعر في حادثة طارئة ، أو تعبيراً عن شعورٍ طائف ، وإنّما قصدت القصائد وطوّل الشّعر علىَ عهدَ عبد المطلب وهاشم بنَ عبد منَاف[1].

غير أنّ تعبير ابن سلام هذا ، لا يمكن قبوله إلا بكثيرٍ من التّحفّظ ، فقديم الشّعر لم يعرف أساساً كما سبق أن قرّرنا صدر هذا الفصل ، وأمّا تقصيد القصائد على عهد هاشم بن عبد مناف ، وعبد المطّلب فإنّه ممّا وصل إلينا بالفعل ، وحفظّته الرّواية ، وفيما يعلم ابن سلام الجمحي .

ومن الأفضل هنا أن نعرض جزءاً من آراء المتخصّصين التّي استأنسنا بها . فهذا الدّكتور الحوفي [2] يقول : « من العبث أن نحاول الكشف عن بداءة هذا الشّعر ، وأن ننقّب عن أوّل طلائعه ، فقد توارت هذه الطّلائع وراء طبقات من الأحقاب الطّوال التي لا يعلمها إلا اللّه ، ولكنّ ذلك لا يمنعنا من تقرير أنّ أقدم شعرٍ ممّا وصل إلينا قبل الإسلام بنحو مائتَي سنة على الأكثر ، وهو شعر مقصّدٌ مطوّلٌ ، ليس بمعقول أن يكون ممثّلاً لطفولة الشّعر ،وهو على ما نرى من نضجٍ في الأسلوب والموسيقا والمعنى والتّصوير ، بل المعقول أن يكون قد سُبِقَ بمحاولات اهتدت بها الأحقاب ، وتعهدتها بالكمال جيلاً بعد جيلٍ ، حتّى وصل إلى هذا المكان الذي نراه ». أمّا الأستاذ طه أحمد إبراهيم[3] فيقول: لم يكن طفرةً أن يهتدي العربي لوحدة الرّوي في القصيدة،ولا لوحدة حركة الرّوي ، ولا للتّصريع في أوّلها ، ولا لافتتاحها بالنّسيب والوقوف على الأطلال ، لم يكن طفرةً أن يعرف العربي كلّ تلك الأصول الشّعريّة في القصيدة ، وكلّ تلك المواضعات في ابتداءاته مثلاً ، وإنّما عرف ذلك كلّه بعد

---

(١) طبقات فحول الشّعراء ، ص ٢٣ .

(٢) الحياة العربيّة فى الشعر الجاهلي ، ١٧٤ .

(٣) تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ، ص ١١ .

تجارب ، وبعد إصلاح وتهذيب » .

هذه مجرد أمثلة وهناك كثيرٌ غيرها مشابهٌ أو مشتركٌ معها في الفكرة ، فإنّ كتب تاريخ الأدب العربي تكاد تجمع علي تأكيد أن ما بأيدينا من الشّعر الجاهلي لا يمثّل بحال أولّية الشّعر العربي في الجاهليّة . « وكلّ شيء في هذا الشّعر من تقاليد فنيةٍ راقية ، وظواهر لغويّة ناضجة ، وقيم موسيقيّةٍ وصوتيّة دقيقة ، يدلّ دلالةً قويّةً على أنّه ثمرة مرحلة ، بل هناك مراحلَ طويلةٌ موصولةٌ ، مرّت عليه حتّى تماثلت صورته ، ورسخ نظامه ، ورست تقاليده[١] .

وفي بحث أستاذنا الدّكتور طاهر مكي (امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة) بعض جديدٍ في القضيّة فقد رفع التّاريخ من القرن الأوّل قبل الهجرة والقرنين علىَ التّسامح ، فجعله يكون قبل نهاية القرن الخامس الميلادي ، «ويمكن أن يردّ إلى ما قبل نهاية القرن الخامس الميلادي ، أي قبل ميلاد امرئ القيس بنصف قرنٍ علي وجه التّقريب وكلّه يستخدم اللّغة العربيّة المشتركة» [٢] ، ولكنّه يختم هذا النّص بأنّ « الأمر جدٌّ عسيرٍ أن يكون هناك تحديدٌ حقيقيٌّ للفترة الّتي قطعها الشّعر الجاهليُّ في رحلته عبر الزّمن حتّى وصل هذه المرحلة من الجودة البالغة» [٣] .

ومن الجديد أيضاً في هذا الكتاب أنّه قرّر وجود مدرسةٍ من الشّعراء اهتدى بها امرؤ القيس : « إن ثلاثة شعراء على الأقل نعرف عنهم شيئاً ، ويكوّنون فيما أرى المدرسة الّتي استهداها امرؤ القيس في حياته شاعراً ، وكانوا [٤] أساتذته في مجال القول والتعبير [٥]

أمّا ما يقوله الأستاذ عبد المتعال الصّعيدي بصدد قصيدة عبيد بن الأبرص البائيّة :

---

(١) مقدمة القصيدة العربيّة ، ص ٦٦ .

(٢) امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة ، ص ١٨٣ .

(٣) نفس المصدر ونفس الصّفحة .

(٤) يعنى : زهير بن جناب الطّلبى ، أبو دؤاد الإيادى ، وعمرو بن قميئة .

(٥) امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة ، ص ١٨٨ .

أقفر من أهله ملحوب   فالقطبيّات فالذّنوب

من أنّها تمثّل هذه الأوّليّة فذاك قولٌ فيه نظرٌ ، ولكن من الأفضل أن نرجئ مناقشته إلى ما بعد السّماع لنصّ حديثه الّذي فيه : « الحقّ عندي أنّ هذه القصيدة تمثّل أوّليّة الشّعر خير تمثيلٍ وتبيّن أنّه لم يكن له أوزانٌ محدّدةٌ يتقيّد بها ، ولا بحورٌ متميّزةٌ لا يتعداها ولا تجري فيه الحركات والسّكنات على لحنٍ مضطردٍ ، لا يتغيّر ولا يتبّدل في القصيدة الواحدة ، وأنّ عبيداً في هذا يمثّل بين شعراء عصره حال الشّاعر المتخلّف ، لأنّه لا يتهيّأ له من أسباب النّهوض ما تهيّأ لهم ، فجرى في شعره مجراه الأوّل ، ولم يعبأ بما تقيّد به شعراء عصره في أمر الوزن » (١) .

هذه القصيدة ذكرها ابن سلام وهي أشهر قصائد عبيد بن الأبرص على الإطلاق ، وإن اختلافاً عروضيّاً كبيراً دار حولها مرتبطاً بقضيّة الوزن . وقد انقسم علماء العروض فيها إلى ثلاث طوائف ، منهم من قال إنّها من البسيط، ومنهم من قال إنّها من الرّجز ومنهم من قال إنّها خليطٌ منهما .

والحق أنها قصيدة مضطربة الوزن إلى حدٍّ الخلط والنّثريّة ، ولنا أن نقرأ أبياته :

أفلح بما شئت فقد يبلغ بالضّعف وقد يخدع الأريب

لا يعظ النّاس من لا يعظ الدّهر ولا ينفع التّلبيب

إلا شجيات ما القلوب وكم يصيرنّ شانئاً حبيب

ساعد بأرضٍ إذا كنت بها ولا تقل إنّني غريب

ليتّضح لنا من هذه القراءة ذاك الاضطراب الّذي لاحظه الأستاذ الصّعيدي، ونحن نلاحظه معه. غير أنّنا نختلف معه في مسألة تمثيل القصيدة لأوّليّة الشّعر الجاهلي، لأنّ هذا رأيٌ مردودٌ بما أسلفنا من سرد لهذه الأوّليّة ، والآراء المتعلّقة بها . ومن الأصوب أن يقول الباحث : إنّ هذه القصيدة تمثّل

(١) الرّسالة ، العدد ٤٤ ، السّنة العاشرة ، ١٦ مارس ١٩٤٢م ، ص ٣٣٢ من مقال له بعنوان : آثار من أوليّة الشّعر فى الشّعر الجاهليّ .

أوليّة الشعر وطفولته عند هذا الشّاعر ، أو إنّ شعر هذا الشّاعر كلّه شعر بدايةٍ وطفولة . فإنّ الكثيرين من الشّعراء يتعثّرون حتّى في عصور إجادة الشّعر . فتأتي أوزانهم مضطربةً وتراكيبهم قلقةً .

وفيما أرى أنّ الحكم الذّي أصدره ابن رشيق على هذه القصيدة ، أكثر صواباً من حكم الصّعيدي ، إذ قرّر في«العمدة» أن هذه القصيدة كادتْ أنْ تكون كلاماً غير موزونٍ بعلّة أو غيرها ، حتى قال بعض النّاس ، إنّها خطبةٌ ارتجلها فاتّزن له أكثرها .

وخلاصة ما أذهب إليه أنّ الشعر الجاهلي قد بدأ في وقتٍ لا يمكن الآن تحديده ، وأنّ طلائع هذا الشّعر ضاعت لعدم التّدوين ، وانتشارَ الأميّة ، وأنّ المعلّقات هى النّموذج المتطوّر للنّتاج الشعري في الجاهليةّ ، وأهمّ أدلتنا على ذلك :

أوّلاً : اكتمال الموسيقا الشّعريّة ، على هذا الوجه المبدع ، الّذي صنّفه الخليل بن أحمد في بحور الشّعر الخمسة عشر ، الطّويل والمديد والبسيط . . . فإنّه من المستحيل في عالم النّتاج الفني أن يكون الإبداع لأوّل وهلة مكتملاً في موسيقاه على النّحو الّذي ألفيناه في المعلّقات ، والقصائد الطّوالَ أخواتها في الشّعر الجاهلي ، بل إنّ هذه الموسيقيّة الرّفيعة المنتظمة تشير إلى أنّها ثمرة مجهوداتٍ طويلةٍ متطوّرةٍ .

ثانياً : أقوال أصحاب المعلّقات أنفسهم ، وهي باقيةٌ في أشعارهم موضّحةٌ أنّهم سُبِقوا بشعراء كثيرين وبشعرٍ كثيرٍ قد ضاع فيما ضاع من تراثنا الفني المأثور .

إذن هذا أمير شعراء الجاهليّة يحاكي ابن خذام في طريقة بكائه على الأطلال :

عوجا على الطّلل المحيل لعلّنا نبكي الدّيار كما بكى ابن خذام

وابن خذام هذا شاعرٌ قد سبق ــ دون شك ــ امرأ القيس . ويقول عنه ابن سلام هو رجلٌ من طيٍ لم يسمع شعره ذلك الّذي بكى فيه .

وهذا زهيرٌ بن أبي سلمى يعيد ألفاظ السّابقين ، وإنّ إعادة الألفاظ أكبر

دلالة على استيعاب المعاني ، حتّى إنّ معيد اللّفظ لم يتسامح معه النّقاد فاتّهموه بالسّرقة الأدبيّة . نستمع إلى زهيرٍ يقول :

ما ترانا نقول إلاّ معاراً   أو معاداً من لفظنا مكروراً

أمّا عنترة بن شدّاد العبسي فقد جاء بعد أن استوعب الشّعراء السّابقون كلّ المعاني ، ولم يغادروا له معنى يقول فيه أو جديداً يزيده عليهم :

هل غادر الشّعراء من متردّم   أم هل عرفت الدّار بعد توهّم ؟

فإنّ هذه الأقوال في مجموعها خير شاهد على أنَّ شعراء المعلّقات قد سُبقوا بعددٍ كبيرٍ من الشّعراء الجاهليّين ، وكانوا امتداداً لكثرة غمرها التّاريخ، وأضاع نتاجها الّذي استهدى به في مسيرة التّلمذة والأستاذيّة ــ أصحاب المعلّقات وغيرهم ممّن نعرف عنهم شيئا أو لا نعرف ، ومثّلوا في مجموعهم دور التّلمذة كما مثّلوا فيما بعد دور الأستاذيّة لمن تلاهم . وتلك سنّة اللّه في خلقه .

ثالثاً : الرّوايات التّاريخية الموثّقة الّتي أثبتها الثّقات ، وفيها عددٌ كبيرٌ من الشّعراء قد سبقوا امرأ القيس وأصحاب المعلّقات وفي مقدّمة « الشّعر والشّعراء » لابن قتيبة أنّ فتياناً أتوا إلى أبي ضمضمٍ فأنشدهم لمائة شاعرٍ كلّهم اسمه عمرو . « والشّعر والشّعراء » هو الكتاب الّذي أورد عدداً كبيراً من هؤلاء السّابقين .

ويليه في ذلك « طبقات فحول الشّعراء » لابن سلام . والأمثلة كثيرةٌ منها قول العنبر بن عمرو بن تميم :

قد رابني من دلوي اضطرابها   والنّأي في بهراء واغترابها

إلا تجيء ملأى يجيء قرابها

وقول حجر بن معاوية آكل المرار ، وهو الجدّ الثّالث لامرئ القيس :

إنّ من غرّه النّساء بشيءٍ   بعد هندٍ لجاهلٌ مغرور

حُلوةُ العين واللّسان ومرٌّ   كلّ شيءٍ يجنّ منه الضّمير

كلّ أنثى وإن بدت لك منها   آية الحبّ ، حبّها خيتور

وقول مالك بن زيد مناة في أخيه سعد :

أوردها سعدٌ ، وسعدٌ مشتمل ما هكذا تورد ياسعد الإبل

وقول أبي دؤاد الإيادي :

حاولت حين صرمتنى ، والمرء يعجز لا محاله
والدّهر يلعب بالفتى ، والدّهر أروغ من ثعاله
والمرء يكسب ماله ، والشّحّ يورثه الكلاله
والعبد يقرع بالعصا ، والحرّ تكفيه المقاله
والسّكت خيرٌ للفتى ، فالْحَيْن من بعض المقاله

وأخيراً قول الأفوه الأودي، وفي الحيوان للجاحظ شكٌ منطقيٌ في شعره، فهو من المشهورين الحكماء ، الذّين يحبّب القول على ألسنتهم ، ومن شعره الحكمي :

والبيت لا يبنى إلاّ له عمدٌ ولا عماد إذا لم ترس أوتاد
فإذا تجمّع أوتادٌ وأعمدةٌ وساكنٌ بلغوا الأمر الّذي كادوا
لا يصلح النّاس فوضى لا سراة لهم ولا سراة إذا جهّالهم سادوا
تهدي الأمور بأهل الرّأي ما صلحت فإن تولّوا فبالأشرار تنقاد

والأمثلة كثيرةٌ لا يتّسع المقام لسردها ، ويمكن للباحث مراجعتها في كتابيْ «الشّعر والشّعراء» و «طبقات فحول الشّعراء» .

الفصل الثّاني

الاتّجاهات

لم تكن المعلّقات إلا جزءًا من الشّعر الجاهليّ ، والبحث في اتّجاهات شعر المعلّقات ، هو بحثٌ لهذه الاتّجاهات في عموم الشّعر الجاهليّ ، والمادّة الّتي توفّرت لدينا تشير إلى أنّ هجوماً كبيراً لقيه الشّعر الجاهلي في مجال الاتّجاهات . فالكثيرون من الدّارسين يرمون الشّعر الجاهليّ بالحسّية المطلقة ، ويجعلونه اتّجاهاً واحداً حسيًّا ماديًا مباشراً .

وقبل أن نوضّح براءة الشّعر الجاهلي وفي مقدمته المعلّقات من هذه التّهمة الّتي تواترت عند عددٍ كبيرٍ من أدبائنا المحدثين . قبل أن نوضّح هذه البراءة ، علينا أن نتتبع التّصويرَ الحِسي في المعلّقات وهو يرتفع بخيال الشّاعر العربي إلى مرتبة الفنّ الرّفيع ليعبّر بهذه الصّور الحسّيّة عن المعنى العقلي ، والموقف النّفسيّ ، بل إنّه يجعل هذه الصّور أمامنا مشاهد منظورةً ، تثير التّفاعل ، وتنتزع الإعجاب . قبل أن نبدأ بتوضيح هذه البراءة علينا أن نعرض في شيءٍ من الاختصار لبعض آراء الّذين قالوا بالحسّيّة المطلقة ، وهم كُثُرٌ نكتفي منهم بالقليل ، نسبةً لإشاعة فكرة الحسّيّة في الشّعر الجاهلي ، وورودها حتّى في كتبنا المدرسيّة دون ما تحفّظٍ أو احتياطٍ .

فمنهم الدّكتور على الجندي فقد علّق على تصوير طرفة بن العبد بقوله : « وهذه الحسّيّات الكثيرة ، والمعنويّات القليلة الّتي صوّرها طرفة جاء لها بصور كلّها حسّيّةٌ ، فالصّور الشّعريّة تدرك كلٌّ منها بإحدى الحواسّ الإنسانيّة، فهي ماديّةٌ محسوسةٌ ، وهذا يجعلها أكثر وأسهل إدراكاً » [1] .

وواضحٌ أنّ الدّكتور على الجندي يميل إلى تجزئة الأسلوب التّصويري ، وفقاً لما تدركه الحواس بطرقها العاديّة، فهناك ما يشمّ وما يلمس وما يذاق وما

---

(١) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٣٠٣ .

ينظر وما يسمع. وليس وراء ذلك من تصويرٍ في الشّعر العربي في الجاهلية :

وهذا الرأي مردودٌ عندنا بأنّ العلامات الّتي تتّفق عليها المدركات تردّ في صورتها الظّاهريّة المحسوسة على هذا النّسق الحسّي .

ولكن هناك ما يدرك وراء ذلك . وقد رأينا تصوير طرفة لذكاء ناقته ولبيد ومتمّم والخنساء للحنين . ومن هؤلاء الذين قالوا بالحسّيّة والمادّية في الشّعر الجاهلي الأساتذة :مصطفى ناصف ونجيب البهبيتي ، وأحمد أمين ، وإيليا حاوي . وكلّ آرائهم تدور حول إثبات أنّ هذا الشّعر أدبٌ ماديٌّ ، تمليه النّزعة البدائية لنفس العربيّ ، تلك النّزعة الّتي تقتصر حدودها داخل إطار عالم مادي (١) . « فالجاهليّ يشبّه الحيوان بحيوان مثله ، فيشبّه النّاقة بالظّليم أو بالثّور الوحشي أو بالنّعامة أو بالأتان ، ويشبّه امرؤ القيس الفرس بجلمود صخرٍ حطّه السّيل من علٍ ، والنّجوم بالمصابيح ، وبعر الآرام بحبّ الفلفل ، وفرع الشّعر بقنو النّخلة المتعثكل . . وهكذا كانت تشبيهاتهم مادّيةً أرضيّةً من جنس دينهم الماديّ الأرضيّ» (٢) .

إنّنا نجد الرّدّ على تهمة الحسيّة المطلقة ، والمباشرة السّاذجة في غير ما موضعٍ في أيّ معلّقة من المعلّقات السّبع موضوع دراستنا والرّدّ لا نجده نظرياً يعتمد على الميل الخاصّ في التّحليل والدّراسة ، ولكنّا نجده واقعياً نلحظه في ظلال النّصوص ومؤشّرات الكلم ، ونستنتجه استنتاجاً منطقياً من لغة الشّعر الجاهلي وأساليبه الحقيقيّة والمجازيّة .

إنّ لبيد بن ربيعة حينما صوّر البقرة الوحشيّة التي خذلت ولدها وذهبت إلى المرعى ، جاعلةً هادية الصّوار قوامها ، وكان ولدها من نصيب السّباع ــ إنّه حينما صوّر هذه البقرة وهي تطلب ولدها ، لم يصور شكلها ، أو بعبارة أدقّ لم تُعْنَ الصّورة بالشّكل والسّرعة ، ولكنّها عمدت إلى تصوير نفسها الحزينة الملتاعة ، فكان أوّل ما يلاحظ في هذه الصّورة البؤس القاتل ،

---

(١) مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المجلد ١٤ ، جـ ١ ص ١٠٤ (من مقال للأستاذ نجيب البهبيتي ، بعنوان : البيئة الّتي نشأ فيها الشّعر الجاهلي) .

(٢) مجلة الثقافة المصرية ، العدد ٣٣ السّنة الأولى ، ص ٦ . (من مقال للأستاذ أحمد أمين بعنوان : جناية الأدب الجاهليّ على الأدب العربي أيضاً).

والحنين الفياض ، وصورة البقرة الوحشيّة موجودةٌ عند لبيد وغيره من شعراء الجاهليّة ، وأخذنا المثال من لبيد ، فهي عنده أظهر وأقوى في دلالتها على البؤس القاتل والحنين الفيّاض ، ولنقرأ معاً قوله :

أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ خذلت وهادية الصّوار قوامها
خنساء ضيّعت الفرير فلم يرم عُرض الشّقائق طوفها وبغامها
لمعفرٍ قهدٍ تنازع شلوه غبسٌ كواسب لا يمنّ طعامها
صادفن منها غرّةً فأصبنها إنّ المنايا لا تطيش سهامها
باتت وأسبل واكفٌ من ديمةٍ يروى الخمائل دائماً تسجامها
يعلو طريقة متنها متواترٌ فى ليلةٍ كفر النّجوم غمامُها
تجتاف أصلاً قالصاً متنبّذاً بعجوب أنقاءٍ يميل هُيامها
وتضيء فى وجه الظّلام منيرةً كجمانة البحرىّ سلّ نظامها
حتى إذا انحسر الظّلام وأسفرت بكرت تذلّ عن الثّرى أزلامها
علهت تردّد فى نهاء صعائدٍ سبعاً تؤاماً كاملاً أيّامها

وإذا كان الّذين يرمون الشّعر الجاهلي بالحسّيّة والتّصوير الجامد يميلون إلى الاستشهاد بوصف امرئ القيس لفرسه ، فإنّهم يتجاهلون وصف الفرس عند عنترة بن شداد ، ذلك الوصف الّذي ظهرت فيه المعاناة النّفسيّة لدرجة جعلت الحصان يشارك الإنسان في صفاته :

فازورّ من وقع القنا بلبانه وشكا إلىّ بعبرةٍ وتحمحم
لو كان يدري ماالمحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلّمي

وهناك بيتان لطرفة بن العبد ، وصف بهما ثغر محبوبته خولة ، لو قالهما نثراً أيّ شاعرٍ أوربّي لأقام أنصار الحسّيّة العرب وأقعدهم ، وهما يمرّان دون أن يقف عند تحليلهما أحدٌ فيما نعلم . والبيتان هما :

وتبسم عن ألمى كأنّ منوّرا تخلّل حرّ الرّمل دعصٌ له ندي
سقته إياة الشّمس إلا لثاته أسفّ ولم تكدم عليه بإثمد

وسر الخيال المجنّح ، والإيحاء الفيّاض ، لا يكمن في التّشبيه بقدر ما يكمن في هذا الدّعص النّدي ، وتلك المنطقة الرّمليّة ، فطرفة جعل الدّعص ندياً ليحافظ على ريّ الأقحوان وحسن رونقه ، وجعل كلّ المنطقة من حرّ الرّمل لئلا ينتقل شيءٌ من الغبار إلى هذا الأقحوان الّذي شبّه به أسنان محبوبته ، فالنّظرة هنا أعمق من تصوير التّشبيه لطرفين الجامع بينهما مجرد البياض اللامع .

وإذا انتقلنا حتّى إلى المشاهد الماديّة الحسيّة فسنجد أن طرفه لم يصفها وصفاً مباشراً ، بقدر ما صوّر موقفه النّفسي منها ، ولذلك لا يمكن لقارئ بالطّريقة المباشرة أن يفهم مقصد الشّاعر ، لكنّه بإمكانه أن يستنتجه استنتاجاً ينحصر في موقف شاعرٍ يرتبط نفسياً بالخمر والبطولة والنّساء :

فلولا ثلاثٌ هنّ من لذّة الفتى
وجدّك ، لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبقي العاذلات بشربةٍ
كميتٍ متى ما تعل بالماء تزبد

وكرّي إذا نادى المضاف مجنّباً
كسيد القضا نبّهته المتورّد

وتقصير يوم الدّجن والدّجن معجبٌ
ببهكنةٍ تحت الطّراف المعمّد

إذن هذه الأشكال الّتي وصفت بأنّها حسّيّة عند كثير من الدّارسين ، لا تعدو أن تكون تعبيراً عن خيال مصوّر ، أو معنىً وجداني ، أو حالة نفسيّة ، أو عكس واقعٍ من الحياة المعاشة في البيئة الجاهليّة ، أو نتاج منطق عقلي وراءه تفكيرٌ سليمٌ .

ففي مجال الخيال الشّعري نجد قوّة إبداع الأشكال الحسيّة في الصّور والأساليب ، بطريقة تجعلنا نعتقد أنّ العربي الشّاعر كان يسعى بشعورٍ أو بغيره إلى غاية الخيال ، وهي التّقريب بين الإنسانِ وآماله تارةً وبينه وبين المثل

الأعلى الّذي ينشده تارةً أخرى (١) .

والخيال في حدّ ذاته ينقل الإنسان من واقعه العادي إلى النّماذج والمثل ، ويتمم له قصور الأداء اللّغوي . ولهذا نشعر بجمال الصّورة الشّعرية الخياليّة ، ونشعر أيضاً بالمتعة ونحن نستغرق في الخيال .

ومهما يكن أصل الخيال ومبعثه في الشّعر فإنّه يضاعف المتعة به ، إذ يتحول الشّاعر بوساطته من مجاز إلى مجازٍ ومن استعارةٍ إلى استعارةٍ ، وكأننا نقفز معه في سمائه من أفقٍ إلى أفقٍ فنشعر بغير قليلٍ من البهجة . أو قل كأنّنا معه في دار خيّالةٍ تعرض علينا صوراً متتابعةً ، ننفصل بها عن حياتنا الواقعيّة فنسكن إليها ، ونحسّ بغير قليلٍ من المتعة ، إذ نشعر كأنّنا تخلّصنا من أعباء الحياة وانزاحت عنّا إلى حين (٢) .

إن الخيال المعني هنا هو الخيال الفني الّذي يثري الصّورة الشّعرية ، فليس هو بالوهم الذي يُعنى بالحشد والجمع على حدّ تفرقة كلوردج بين الخيال والوهم، وليس أيضا خيال الحبيبة الّذي يطرق الشّاعر ليلاً فيطرده أو لا يطرده، فإنّ تلك حالةٌ خاصّةٌ ضيّقةٌ لا دخل لها في الخيال الفني ، وهي الّتي ذكرها ابن رشيق (٣) . واستشهد لها بقول طرفة بن العبد :

فقل لخيال الحنظـليّة ينقلب ... إليها فإنّي واصلٌ حبل من وصل

وقول لبيد بن ربيعة :

فاقطع لبانة من تعرّض وصله ... ولـشرّ واصـل خـلّـةٍ صـرّامـهـا

فإذا عرفنا أنّ الخيال المعني هو الخيال الفنّي وإذا وجدنا الصّور والأساليب في المعلّقات حسب تقريرنا النّظريّ لأصل المشكلة ، فإلى أيّ حدٍّ تصدّقنا النّصوص في ذلك .

وإذا قرأنا وصف اللّيل لامرئ القيس :

---

(١) مهمّة الشّاعر في الحياة ، ص ٥٢ .
(٢) في النقد الأدبي ، ص ١٥٠ .
(٣) العمدة ، ص ١٢٥ .

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لمّا تمطّى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيّها اللّيل الطّويل ألا انجلي
بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليلٍ كأنّ نجومه
بأمراس كتّان إلى صمّ جندل

إذا قرأنا هذا الوصف فسنجد الشّعور الخيالي انتقل إلى صورةٍ حيّةٍ وتسبّب في خلود وصف أمير شعراء الجاهليّة ، فإنّ اللّيل جملٌ يتمطّى بصدره ، وينوء بكلكله ! والنّجوم لا تريم أبداً ، لأنّها ربطت إلى الصّخور الصّمّ بأشطان متينةٍ ، ففعل الخيال باللّيل فعل الجمل وجعل من النّجوم حيواناتٍ لا تقرّها في أماكنها غير المرابط ! .

وخيال امرئ القيس جعل ثبيراً شيخاً مزمّلاً بثيابه ، وجعل السّيل ينشر بضاعته المختلفة الألوان بصحراء الغبيط . وعلى يد امرئ القيس أُصبِحت مكاكي الجواء سلافاً من رحيقٍ مفلفلٍ .

وإذا كان امرؤ القيس قد أسكر المكاكي فإنّ عنترة بن شداد عقد مقارنة بين الذّباب طرباً في الرّوضة الأنف لا يبرحها وبين السّكارى بل إنّ هذا الذّباب عند عنترة منكبٌ على حكّ ذراعه من فرط النّشوة فعل الأجذم المقبل على قدح الزّناد :

وخلا الذّباب بها فليس ببارحٍ غردًا كفعل الشّارب المترنّم
هزجاً يحكُّ ذراعه بذراعه قدح المكبّ على الزّناد الأجذم

والصّور الخياليّة في المعلّقات كثيرةٌ وليس هذا مكان الاستطراد الطّويل في ذكرها ، ويكفينا للاستشهاد ما قدّمنا ، وقول لبيد في رحلة النّساء :

شاقتك ظُعن الحيّ يوم تحمّلوا فتكنّسوا قطناً تصرّ خيامها
من كلّ محفوفٍ يظلّ عصيّة زوجٌ عليه كِلّةٌ وقرامها
زجلاً كأنّ نعاجَ توضح فوقها وظباء وجرة عُطّفاً أرآمها
حفزت وذايلها السّراب كأنّها أجزاع بيشة أثلها ورضامها

وقول زهيرٍ في تصوير الحرب بعد الاستقرار :

رعوا ظمأتهم حتّى إذا تمّ أوردوا غماراً تسيل بالسّلاح وبالدّم
فقضوا منايا بينهم ثمّ أصدروا إلى كلإٍ مستوبلٍ مُتَوَخّمِ

وفي هذا الباب تدخل تشبيهات طرفة بن العبد الكثيرة ، فالخيال هو الّذي جعل مرفقي النّاقة ككهفَيْ حجاجَيْ صخرةِ قلتِ مورد ، وجعل النّاقة كقنطرة الرّومي ، وهو الّذي جعل جناحَيْ نسرٍ يكتنفان ذنب تلك النّاقة . والأعمق من ذلك دلالةً بيتاه :

كأنّ علوب النّسع في دأياتها موارد من خلقاء في ظهر قردد
تلاقى وأحياناً تبين كأنّها بنائق غرٌّ في قميصٍ مقدّد

فإنّ آثار النّسع في ظهر هذه النّاقة وجنبيها نقرٌ فيها ماءٌ . من صخرةٍ ملساء ، في أرض غليظة (١) فجنب ناقة طرفة جعله الخيال صخرةً ملساء ، من شدّة الصّلابة وساعده على ذلك وجود آثار الأنساع لامعةً على جنبيها وذهب الخيال بالشّاعر إلى عضو داخليّ ليس من العادة أن يمثّل بالحجارة الصّمّاء ، لكنّ طرفة دلّ بذلك دلالةً قويّةً على مقدرة هذه النّاقة لقطع الطّريق بينه وبين محبوبته ، لأنّها تملك هذا القلب :

وأروعُ نبّاضٌ أحذّ ململمٌ كمرداةِ صخرٍ في صفيحٍ مصمد

---

(١) شرح المعلقات السّبع للزوزني ، ص ٥٦ .

وفي مجال تصوير المعاني والأفكار نجد طرفةً يصوّر ذكاء ناقته :

تـريع إلـى صوت المهيب وتتّقي		بذي خصلٍ روعات أكلف ملبد

كما يصوّر عزّتها وترفّهها :

تربّعت القفين في الشّول ترتعي		حـدائـق مـولـيّ الأسـرّة أغـيـد

وقد صور البطولة الّتي ينشدها الجاهلي ، من خلال صورة الفتى العربي الماجد ، الّذي يدرك مقوّمات هذه البطولة ، وفي مقدّمتها الشّجاعة والكرم :

أنا الرّجل الضّرب الّذى تعرفونه		خشاشٌ كرأس الحيّة المتوقّد

فآليت لا ينفكّ كشحى بطانةً		لعضبٍ رقيق الشّفرتين مهنّد

حسامٍ إذا ما قمت منتصراً به		كفى العود منه البدء ليس بمعضد

أخى ثقةٍ لا ينثنى عن ضريبةٍ		إذا قيل مهلاً قال حاجزه قدى

إذا ابتدر القوم السّلاح وجدتنى		منيعاً ، إذا بلّت بقائمة يدى

أمّا زهيرٌ فقد نقل لنا فكرة الموت من خلال المشهد الّذي جعل من المنّية ناقةً عشواء تضرب على غير هديً (١) .

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب		تمته ، ومن تخطئ يعمّر فيهرم

وإذا تصفّحنا معلقة لبيد ستبرز أمامنا صورة الكرم :

وجزور أيسار دعوتُ لحتفها		بمغالقٍ متشابهٍ أجسامها

أدعو بهنّ لعاقرٍ أو مطفلٍ		بذلت لجيران الجميع لحامها

فالضّيف والجار الجنيب كأنّما		هبطا تبالة مخصباً أهضامها

وصوّر كلٌّ من النّابغة وزهيرٍ ويلات الحرب ، صوّرها النّابغة بقوله :

إذا غمزوا بالجيش حلّق فوقهم		عصائب طيرٍ تهتدي بعصائب

وزهيرٌ بقوله :

---

(١) هذه فكرة جاهليّة نقبلها على هذا الأساس للدّراسة التّاريخية فحسب ، أمّا من ناحية الاعتقاد فقد جبّها الإسلام ، وفي القرآن : ﴿ إِنَّ أَجَلَ اللَّهِ إِذَا جَاءَ لَا يُؤَخَّرُ ﴾ .

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم   وما هو عنها بالحديث المرجّم
فتعرككم عرك الرّحى بثفالها   وتلقح كشافا ثمّ تنتج فتتئم

وهكذا فإنّ آفة الحرب قد صارت عند زهيرٍ رحىً تعرك النّاس وتلقح بالأحقاد فلا تلد إلاّ شؤما وأحقاداً مضاعفةً .

وحين ننتقل من مجالي التّصوير الخيالي والتّصوير المعنوي نلف وصف الأطلال وتعبيره عن نفسيّة الشاعر الجاهلي بحنينها وأساها .

فالموقف النّفسي من آثار ديار الحبيبة هو الّذي يبكي الشّاعر ، ويدفعه إلى خلق الأشكال الشعريّة ، الّتي سميناها صوراً نفسيّةً ، لأنّ تلك الأشكال تأتي تعبيراً عن الوجدان بكلّ ما فيه ، كما تأتي مرآةً صادقةً لنفس الشّاعر الجاهلي بذكرياتها وأساها وطموحها .

ولسنا على اتّفاق مع الأستاذ إيليّا حاوي في اعتباره وصف الأطلال مجرّد تناسخٍ لتناسي التّجربة الخاصّة ، وقوله بأنّ التّجربة لم تكن في النّفوس بقدر ما هي في ذاكرة شعراء الجاهليّة (١) . لسنا على اتفاق معه ؛ لأنّ بكاء الشاعر على تلك الأطلال لدرجة توصله إلى مرتبة الهلاك يستحيل أن تكون مجرّد ذكريات لا تتسم بالتّجربة الشّخصيّة . إنّ البكاء على تلك الأطلال وليد تجربة نفسيّة خاصّة ، فالشّاعر الجاهلي ارتبط بتلك الدّيار ، وعاش فيها فترة القربَ من الحبيب، فهي منقوشةٌ في ذهنه ونفسه نقش الوشم على اليد. يقول طرفة :

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجلّد

وعنترة بن شدّاد يشكو إلى تلك الأطلال شكواه للعاقل ، بل يحيّيها ويطلب منها الكلام إليه ، يطلب منها الكلام لأنّ هناك علائق نفسيّةً تربطه بها ، فهي دار عبلة محبوبته غضيضة الطّرف لذيذة المتبسّم :

(١) فنّ الوصف ، جـ ١ ، ص ٢٤ .

ولقد حبست بها طويلاً ناقتي أشكو إلى سفح رواكد جثّم

يادار عبلة بالجواء تكلّمى وعمي صباحاً دار عبلة واسلمى

دارٌ لآنسةٍ غضيضٍ طرفها طوعِ البنان ، لذيذةِ المتبسّم

ويلاحظ الدّكتور عبد العزيز الكفراوي (١) أنّ ميدان التّجارب النّفسيّة في الشّعر الجاهلي يمتاز بدقّة التّصوير ، فطرفة بن العبد حين يصف حبيبته ونعومتها وإدلالها يقول :

تحسب الطّرف عليها نجدةً يا لقومي للشّباب المسبكر

وهو أفضل ــ دون شكٍ ــ حين يقارن بقول إبراهيم بن سيار في نفس المعنى :

توهّمه طرفي فآلم خدّه فصار مكان الوهم من نظرى أثر

والسّبب في ذلك أنّ طرفة قدّم لنا تجربته النّفسية في عبارة عذبة فحبيبته مدلّلةٌ مترفةٌ طالما رفعت طرفها في تثاقلٍ فعل المتأذّي حتّى بتلكَ الحركة الهيّنة، والمجهود اليسير .

والحقيقة أنّ طرفة عُني في صوره عنايةً خاصّةً بتصوير حالته النّفسيّة ، ومن كان يتصل به أشدّ اتّصال كالحبيبة والنّاقة وسلوك الأفراد الّذين احتكّ بهم، وكان لهم أثرٌ كبيرٌ في حياته (٢) .

وعلى سبيل المثال فإنّ نفسيّته المتلهّفة إلى الوصول إلى ديار خولة هي الّتي جعلت الطّريق ممهّدَةً أمام ناقته ، إذ لا يوجد لهذا الطّريق واقعٌ في الجزيرة العربيّة كلّها :

أمونٌ كألواح الإران نسأتها على لاحبٍ كأنّه ظهر برجد

والحالة النّفسيّة عند عنترة هي الّتي جعلت أرض المعركة تنادي باسمه :

يدعون عنتر والرّماح كأنّها أشطان بئرٍ في لبان الأدهم

واللّيل عند امرئ القيس لا يمكن أن نفهمه إلاّ على أساس أنّه ليلٌ قائمٌ

(١) في كتابه ، الشّعر بين الجمود والتّطور ، ص ١٩٤ .

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٣٠٠ .

في النفس ، ليمثل ظلام الهموم والامتحانات العسيرة :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلي

والدّليل على أنه ظلام الهموم القائم في النّفس ، والمتسبّب في إعطاء امرئ القيس لهذه الصّورة الخالدة ، أنّ الصّباح بضيائه لا يزيل ظلمته الحالكة، فهو ليلٌ قائمٌ صباح مساء ، وليس صباحه بأفضل من مسائه :

ألا أيّها اللّيل الطّويل ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل

ونختم حديثنا عن اتّجاهات الصّورة الشّعريّة في المعلّقات بالتّصويرين الواقعي والعقلي . أمّا في مجال تصوير الواقع وحكاية القصّة المعاشة في المجتمع الجاهليّ ، فإنّ امرأ القيس ــ غير مدافع ــ أمام هذه الصّناعة ، وإثراء هذا الواقع بالأشكال الشّعرية الجميلة الّتي تميل إلى التّدقيق وتعميق الدّلالة : فامرؤ القيس يصف ذنب فرسه بقوله :

ضليعٍ إذا استدبرته سدّ فرجه بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل

ونلاحظ هنا مع الأستاذ إيليّا حاوي (١) أنّ الشّاعر عُني بإظهار ذنب جواده السّابغ الّذي سدّ فرجه وتدلّى فوق الأرض دون أن يميل يميناً أو شمالاً .

ولننظر إلى التّدقيق في هذا البيت ، وقد تمثّل خاصّةً في تعيين طول الذنب وإبراز هذا الطّول المستفاد من عبارة (فويق الأرض) . كما أنّ قوله : (ليس بأعزل) عميق الدّلالة على الواقعيّة ، والعناية بالجزئيّات الّتي تقرّر الواقع ، وتحقّق شكله تحقيقاً من دون تحويرٍ أو تطويرٍ أو تمعّنٍ .

ولو انتقلنا من جوّ هذا البيت الشّعري إلى تأملٍ عامّ في سائر أبيات امرئ القيس في وصف الفرس ، لألفينا هذه الميزة تشتمل عليها جميعا .

وأنّ الفرس الّذي تمثّل لنا في النّهاية هو فرسٌ طبيعيٌّ ، كأنّما صورٌ تصويراً ، وكذلك الأمر في وصف ناقة طرفة ، حيث أسرف الشّاعر بالتّدقيق العلميّ ، حتّى لو قُدّرِ لنا أن نرسم الملامح الّتي ذكرها لارتسمت لنا ناقةٌ

---

(١) في كتابه : فنّ الوصف ، ص ٨٧ .

طبيعية لا تفتقد أي شكلٍ أو حركةٍ أو طبعٍ .

ومن أبرز الأمثله عند امرئ القيس على هذا الاتجاه الواقعيّ :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ فقالت لك الويلات إنّك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معاً عقرت بعيري يامرأ القيس فانزل

وقوله :

ألا ربّ يومٍ لك منهنّ صالحٍ ولا سيّما يومٍ بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيّتي فيا عجبًا من كورها المتحمّل
فظلّ العذارى يرتمين بلحمها وشحمٍ كهدّاب الدّمقس المفتّل

وقوله :

فظلّ طهاة اللّحم من بين منضجٍ صفيف شواءٍ أو قديرٍ معجّل

ويرى الأستاذ إيليّا حاوي [1] أنّ امرأ القيس يتّجه في أحيانٍ كثيرةٍ إلى تقرير الصّورة المثاليّة طبقًا للواقع المعاش في البيئة الجاهليّة ، تقريراً ينسخ الظّاهرة نسخًا ، مقتصراً فيها على دلالة الواقعيّة ، من غير استقصاءٍ للجزئيّات ، أو مراعاةٍ لعمق الدّلالة ، فهو يقول في وصف الفرس :

مسحٍ إذا ما السّابحات على الونى أثرن الغبار بالكديد المركّل
يزلّ الغلام الخفّ عن صهواته ويلوى بأثواب العنيف المثقّل

ومثل صورة امرئ القيس السّابقة في حكاية الواقع بطريقةٍ تقريريّةٍ ناسخةٍ صورةُ الحارث بن حلّزة :

بعد عهد لنا ببرقة شما ءفأرنى ديارها الخلصاء
فالمحياة فالصفاح فأعلى ذي فتاق فعاذب فالوفاء
فرياض القطا فأودية الشّر بب فالشّعبتان فالأبلاء
لا أري ماعهدت فيها فأبكي الـ ـيوم دلهاً ، ومايردّ البكاء

---

(١) في كتابه : امرؤ القيس شاعر المرأة والطّبيعة . (فكرةٌ عامةٌ في سياق الكتاب) .

فإنّه قد عدّد الأمكنة تعداداً دون تزيّدٍ ، ولولا الوزن لقلنا تعداداً نثرياً .

وأمّا في مجال تصوير التّجارب العقليّة ونظرات التأمّلِ الحكيمة الّتي انتشرت في المعلّقات أبياتاً متفرّقة هنا وهناك ، وهي أبياتٌ محفوظةٌ شأن أبيات الحكمة وضرب المثل ، منها قول الحارث بن حلّزة :

لا يقيم العزيز بالبلد السّهـ ـل ، ولا ينفع الذّليل النّجاء
ليس ينجى موائلا من حذارٍ رأس طودٍ وحرّةٍ رجلاء

وقول طرفة :

أرى العيش كنزًا ناقصًا كلّ ليلةٍ وما تنقص الأيّام والدّهر ينفد
أرى الموت أعداد النّفوس ولا أرى بعيداً غدًا ما أقرب اليوم من غد
ستبدى لك الأيّام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد
ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد

وقول عمرو بن كلثوم :

وأنّا سوف تدركنا المنايا مقدّرةً لنا ومقدّرينا

أمّا زهير بن أبي سلمي فقد امتاز بالنّظرة العقليّة المتأمّلة وبالتّجربة الحكيمة النّاجحة ، فالّذي لا يصانع النّاس غلبوه وربّما قتلوه ، ومن يبخل بمعروفه يعرض عرضه للذّمّ والتّجريح ، وذو المال البخيل لا قيمة له ، ومن أوفى بما عاهد عليه يكافؤ بالمدح والتّقدير ، والخوف لا ينجي صاحبه من المنيّة ، ولو رام الصّعود إلى السّماء . . . ولا حلم بعد سفاه الشّيخ ، أمّا سفاه الشّباب فإلى حلم :

ومن لا يصانع في أمورٍ كثيرةٍ يضرّس بأنيابٍ ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتقي الشّتم يشتم
ومن يك ذا فضلٍ فيبخلْ بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم
ومن يوف لا يذممْ ومن يهد قلبه إلى مطمئنّ البرّ لا يتجمجم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السّماء بسلّم

لسان الفتى نصفٌ، ونصفٌ فؤاده　　فلم يبق إلا صورة اللّحم والدّم

وإن سفاه الشّيخ لا حلم بعده　　وإنّ الفتى بعد السّفاهة يحلم

والآن نخلص إلى رفض آراء الّذين قالوا بالحسّيّة المطلقة والمباشرة التّقريريّة الميّتة لصور الشّعر الجاهليّ . داعمين رفضنا بما قدّمنا من نماذج شعريّة عبّرت فيها الأشكال في الصّور عن الخيال الّذي أثرى الأعمال الشّعريّة وعن التّجربة النّفسيّة العميقة ، كما عبّرت عن المعاني والمنطق العقليّ السّليم ، ثمّ عكست في افتنان بارعٍ واقع الحياة البيئيّة في المجتمع الجاهليّ ؛ المصنع الّذي صيغت فيه تلك الصّور والأساليب .

الباب الثّـانى

الأساليب والصّور

(٤٣ ـ ٦٨)

الفصل الأوّل

التّصوير والبلاغة

من خلال دراستي للشّعر الجاهليّ تبيّن لي أنّ التّصوير أحد الأصول المهمّة في ذلك الفنّ الشّعري ، سواء أكان هدف هذا التّصوير نقل المشاهدات عن طريق الحواسّ ، أم هو يضرب إلى أعمق من ذلك فيصوّر التّجارب الإنسانية الّتي تكشف عن خفايا النّفس ، وهمسات الفؤاد .

كما تبيّن لي أنّ التّصوير في الشّعر الجاهلي قديمٌ صحب الأشعار الجاهليّة الأولى ممّا وصل إلينا . فكلّنا يذكر تصوير امرئ القيس للمطر :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه   كلمع اليدين في حبيٍّ مكلّلِ
يضيء سناه أو مصابيح راهبٍ   أهال السّليط في الذّبال المفتّلِ
قعدت له وصحبتى بين ضامرٍ   وبين إكامٍ بعد ما متأمّلِ
وأضحى يسحّ الماء عن كلّ فيقةٍ   يكبّ على الأذقان دوح الكَنَهْبلِ
كأن ثبيراً في عرانين وبله   كبير أناسٍ في بِجاد مزمّلِ
كأن سباعاً فيه غرغى عشيّةً   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

وتصوير الحارث بن حلّزة لناقته ، متحرّكةً إلى غايتها عبر الصّحراء . هذا التصّوير المبدع الّذي تكمن وراءه نفسيّة الشّاعر المتعجّل الوصول إلى غايته، فكانت الوسيلة هذه النّاقة الّتي رأينا غبارها وطرقات أخفافها في الرّمال :

بزفوفٍ كأنّها هقلةٌ أمٌّ رئالٍ دوّيّةٌ سقفاء
آنست نبأةً وأفزعها القنّاص عصرًا وقد دنا الإمساء
فترى خلفها من الرّجع والوقع منينًا كأنّه أهباء
وطراقًا من خلفهنّ طراقٌ ، ساقطاتٌ ألوت بها الصّحراء

وإذا أخذنا مثلاً وصف اللّيل لامرئ القيس :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله   عليّ بأنوع الهموم ليبتلي

فـــقلت له لمّا تمـطّى بصلبـــه   وأردف أعــجـازاً وناء بـكلكل

ألا أيّهـا اللّيل الـطّويل ألا انجلى   بصبحٍ وما الإصـبـاح منك بأمثل

ــ فسنجد أنّ امرأ القيس لم يضعـنا أمام مجرد ليلٍ ، بل إنّه وضعنا أمام ليل الهموم الطّويل المليء بالألم الّذي نحسّه من خلال صورة الجمل المتمطّي، الّذي أردف أعجازه وناء بكلكله . واستطاع أن يقنعنا بأنّ الهموم قد استقرت معه في إقامةٍ دائمةٍ ، لأنّه أفلح في إجادة التّصوير .

أمّا ما يزعــمه بعـضهم من أنّ الصّور الجـاهليّة ماديةٌ سطحيّةٌ فــي جملة زعمهم القــائل : إنّ الشّعر الجاهلي كلّه حسّيّ لا يعنــى بالمضمون (١) فذلك زعمٌ غير صائبٍ . فإنّ من هذا التّصوير ما يتعدى الشّكل إلى الواقع الدّاخلي فيـصف البـؤس والحنين . كالصّورة الوجـدانية الرّائعـة لوصف الشّكل والّتي أبدعها لبيد في ثنايا وصفه للبقرة الوحشيّة ، وأولّها :

أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ   خذلت وهادية الصّوار قوامها

وفي هذا الباب يرد قول الخنساء (٢) :

ومـــا عـجـــولٌ على بوٍّ تـطيف به   لهـــا حنينان : إعـــلانٌ وإســـرارُ

ترتع مـا ارتـعت حـتّى إذا ادّكـرت   فـــإنّمـــا هى إقـــبـــالٌ وإدبارُ

لا تسمن الدّهر فى أرضٍ وإن رتعت   فـــإنّمـــا هى تحنان وتســـجـــارُ

يومـــاً بأوجـــد منّي يـوم فـــارقني   صـــخـــرٌ وللـدّهر إحـلاءٌ وإمـــرارُ

(١) فنّ الوصف ، ص ٧٣ . والخيال الشّعري عند العرب ، ص ١٠٩ ، وديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٨٨ .

(٢) هذه رواية « ديوان الخنساء » . أمّا ابن قتيبة في كتابه : الشّعر والشّعـراء الجزء الثّاني ، الصّفحة ٢٦٤ ، فيرويها بطريقٍ مختلف ، لا يرد فيه البيت الثالث من رواية الدّيوان :

فـمـــا عـــجّـــولٌ على بوٍّ تطـيف به   قـد ســاعـدتـهـا على الـتّحنان أظآرُ

أودى بهـا الدّهر عنـهـا فـهى مـرزمـة   لهـا حـنينان إصـغـارٌ وإكـبــارُ

ترتع مـــا غـفلت حـتى إذا ذكـرت   فـــإنّمـــا هى إقـبـــال وإدبارُ

يومـــاً بأوجـع منّى يـوم فـــارقـني   صـــخــــرٌ وللدّهر إحـــلاءٌ وإمـــرارُ

ومنْ تلك الصور الوجدانية ، شعر عنترة في وصف فرسه وهو يعاني فيشارك الإنسان في صفاته الأساسيّة :

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرةٍ وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلّمي

والسرّ في نجاح هذه الصّور ، ليس مجرّد الوزن والقافية والمعنى وإنّما التّصوير الشّعري ، الذي يتقن فيه الشّاعر المزج بين عناصر صورته ويبثّ فيها الحياة .

لهذا كان الأقدمون يرون أنّه لابدّ من عناصر معيّنة من الكلمات والأصوات والألوان لتكوين الصّورة فإذا قال امرؤ القيس :

إذا مـا الثّريا في السّماء تعرّضت تعرّض أثنـاء الوشـاح المفصّل

وجد بعضهم نفوراً في الصّورة سبّبته كلمة الثّريا ، لأنّها لا تتعرض[1].

وهو نقدٌ موفّقٌ في تقديري ، وكأنّي بهم يريدون أن يقولوا : إنّنا لم نعهد ظهور هذه الكلمة لوناً من ألوان هذه الصّورة . أمّا المبرّد [2] فقد اعتبرها صورةً موفّقة ، وأثنى عليها ، ومثّل بها للتّشبيه المصيب .

والرّأي الّذي أذهب إليه أنّ النّقاد العرب كانوا يهتمُّون بالتّصوير في لغة الشّعر ولغة النّثر معاً ، ولذا ورد في أعمالهم النّقديّة ما سموه بالسّبك وحسن التّأليف ومطابقة الكلام لمقتضى الحال . فأسامه بن منقذ [3] يقول : خير الكلام المسبوك المحبوك الّذي يأخذ بعضه برقاب بعضٍ وقد اختار شاهداً لجودة السّبك قول زهير :

يطعنهم ما ارتموا ، حتّى إذا اطّعنوا ضارب،حتّى إذا ما ضاربوا اعتنقا

وابن الأثير [4] يتحدّث عن حسن التّأليف ، وأنه لازم في الكلام الفصيح عامّةً ، وهو في الشّعر ألزم ، لأنّه أصلٌ هامٌّ فيه . وحسن التّأليف هو أن

---

(١) الشّعر والشّعراء ، جـ ١ ، ص ١١١ .
(٢) الكامل ، جـ ٣ ، ص ٣٣ .
(٣) البديع فى نقد الشّعر ، ص ١٦٣ .
(٤) الجامع الكبير ، ص ٦٥ .

تضع الألفاظ في مواضعها وتجعلها في أماكنها . وسوء التّأليف بخلاف ذلك. ألا ترى إذا قدّم في التّأليف ما يجب تأخيره ، أو أخّر ما يجب تقديمه تصير المعاني نافرةً عن مواضعها ، محوّلةً عن وجوهها ؟ .

إنّ التّناسق المطلوب هنا يتمثّل في احتلال كلّ حرف مكانه في الكلمة ، يؤدّي وظيفته متعاوناً مع حروف الكلمة الأخرى ، وتكون كلّ كلمة في موقعها تؤدّي وظيفتها متعاونةً مع كلمات الجملة الأخرى فإنّ هذا الطّريق يجعل أجزاء الصّورة في حالة وئام كاملٍ .

ولهذا فإنّ القارئ بيت امرئ القيس :

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا   تضلّ العقاص في مثنيً ومرسل

يحسّ بالنّفور في الصّورة الّتي سبّبته كلمة (مستشزرات) لعدم فصاحتها المترتّبة على قرب المخارج ، فالشّين مهموسةٌ رخوةٌ ، توسّطت بين التّاء وهي مهموسةٌ رخوةٌ ، والزّاي وهي مجهورةٌ . ومن غير هذا التّعليل الّذي تورده كتب البلاغة [1] . فإنّ الذّوق السّليم ينفر من مثل هذه الكلمة لما فيها من عسر النّطق .

ولمّا قال الفرزدق :

والشّيب ينهض في الشّباب كأنّه   ليلٌ يصيح بجانبيه نهار

قال ابن قتيبة [2]: إنّ ألفاظه قصّرت عن معانيه الجليلة . وفي قول ابن قتيبة دلالةٌ على الاهتمام بالتّوازن والتّناسق في التّصوير ، دون صحّة الحكم على بيت الفرزدق الجيّد السّبك ، الجميل التّصوير في تقديرنا ، فإنّ المطابقة فيه بين الشّيب والشّباب ، واللّيل والنّهار تزكي من تصويره . وندعم موقفنا هذا بتزكية أبي هلال العسكري [3] لبيت الفرزدق ، في معرض الموازنة بينه وبين بيت بيهس بن عبدالحارث ، الّذي طابق فيه بين قديمٍ وحديثٍ وليلٍ ونهارٍ .

---

(١) عروس الأفراح للسّبكي ، جـ ١ ص ٧٩ .
ومختصر التّفتازاني على تلخيص المفتاح ، جـ ١ ، ص ٨٠ .
والجامع الكبير لابن الأثير ، ص ٢٧٢ ، وعلوم البلاغة للمراغي ، ص ١٦ .

(٢) الشّعر والشّعراء ، ص ٢٥٣ .

(٣) الصّناعتين ، ص ٣٢٣ .

حتّى كأنّ قديمه وحديثه ليلٌ تلفّع مدبراً بنهار

ومن الصّور المتماسكة الّتي تدلّ على الذّوق الرّفيع لشعراء العرب الجاهليّين ، تصوير السّحاب ووصف العارض المنسوب آونةً لأوس بن حجر وآونةً لعبيد بن الأبرص :

كأنّ ريّقه لمّا علا شطباً أقراب أبلق ينفي الخيل رمّاح

كأنّ فيه عشارًا جلّةً شرفًا شعثًا لهاميم قد همّت بإرشاح

بحًا حناجرها ، هدلاً مشافرها تسيم أولادها في قرقرٍ ضاحي

هبت جنوبٌ بأولاها ومال به أعجاز مزنٍ يسحّ الماء دلاّح ـ

فأصبح الرّوض والقيعان ممرعةً من بين مرتفقٍ منها ومنطاح

وهنا يجب أن نلقي ضوءاً على طريقة النّقّاد الأقدمين في تحليل الصّور والأساليب ، ذلك أنّ التّحليل المرتبط بالبلاغة له دلالته الواضحة على إدراكهم لنظرية التّصوير . ونحن نعتبر أنّ أحسن أحكامهم ما جاء ذوقياً غير مرتبط بالتّحليل البلاغي كقولهم هذه أحسن الاستعارات ، وممّا قاله فلانٌ ولم ينازعَ فيه كذا . ذلك أنّ التّحليل البلاغي تسبب في إفساد كثيرٍ من الصّور الجميلة، وجعل التّشبيهات والاستعارات والمجازات غايةً مقصودةً في ذاتها . وبذلك تجاهل البلاغيّون كثيراً من عناصر الجمال في التّصوير ، وأصبحوا يميلون إلى الجزئيّة حيث يجدون مجالاً لبيان المشبّه ، والمشبّه به ، ووجه الشّبه ، والأداة . أو حيث يجدون أنّ أحد الطّرفين محذوفٌ فيتصيّدون الاستعارة . فإذا قال امرؤ القيس :

وفرعٍ يزين المتن أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقنو النّخلة المتعثكل

تراهم يصرفون النّظر عن هذا التّصوير الجميل بالأوصاف ، هذا التّصوير الّذي لا يكتفي بالدّلالة على الغزارة والجمال من خلال المفردة اللّغويّة (أثيث)، واللّون الأسود الفاحم ،بل إنّ هذا الشّعر المتكاثر الجميل يزين المتن.

تراهم يصرفون النّظر عن كلّ ذلك ، قفزاً إلى التّشبيه المرسل المفصّل ، فالشّعر مشبّه ، وقنو النّخلة مشبّهٌ به ، والعلاقة الكثرة في كلٍّ . والكاف هي

الأداة . ثمّ ماذا بعد ذلك ؟ لا شيء غير أنّ الصّورة الجميلة قد ماتت تحت وطأة التّحليل البلاغيّ المقنّن .

هذه الدّراسة على هذا المستوى وجهّت الشّعراء فيما بعد ليكون همّهم التّشبيهات والاستعارات ، دون أيّ رابط من نفسٍ أو وجدانٍ بين الشّيئين أو الأشياء التي تكون بينها المقارنة التّشبيهيّة . بل إنّ عقد هذه المقارنة قد شوّه المشبّه في كثيرٍ من الحالات (١) .

إنّني لا أتردّد أن أقول : إن أبا فراس ، قد أمات الحركة المستشرقة الجميلة، في انسياب الماء وتدفّقه في الجدول المحفوف بالزّهور ، حينما ربط العلاقة بينه وبين هذا السّيف على البساط الموشي (وأين هذه الصّورة من تلك؟ هذه المتكلّفة الّتي ليس وراءها إلا الإتيان بتشبيه التّمثيل حيث يكون المشبّه والمشبّه به ، صورةً منتزعة من متعدّد ، وهي ليس لها واقعٌ إلا في عقليّة الشّاعر الّذي يأتي بمجرّد مثال لقاعدة ، وإلا في عقليّة البلاغي الّذي وجد شاهداً لقاعدته . وإذا سلّمنا جدلاً بوجود سيفٍ مجرّدٍ على بساطٍ ، فإنّنا لن نجد فيه غير الرّمز للشّرّ لكنّ البلاغي يطرب وهو ينشد :

والماء يفصل بين روض ... الزّهر في الشّطّين فصلا
كبساطَ وَشْيٍ جرّدت ... أيدي القيون عليه نصلا

وبهذا المستوي فإنّني أعتقد أن السرّيّ الرفاء وابن المعتز قد أصابا صورة الهلال الجميل بغير قليلٍ من الضّرر والإفساد ، الأوّل بقوله :

وكأنّ الهلال نون لجينٍ ... غرقت في صحيفةٍ زرقاء

والثّاني بقوله :

قد انقضت دولة الصّيام وقد ... بشّر سقم الهلال بالعيد
يتلو الثّريا كفاغرٍ شرهٍ ... يفتح فاه لأكل عنقود

إنّ صرف النّظر عن الواقع النّفسي ، والرّباط الوجداني بين الأشياء ، هو الّذي سبّب وقوع البلاغيّين في هذه الأخطاء الفنيّة . إنّ حمرة الورد وحمرة

---

(١) مقدمة مهمّة الشّاعر في الحياة .

الرمد قد تم الجمع بينهما على هذا الأساس التّشبيهي ، دون نظرٍ إلى ابتهاج النّفس بالحمرة الأولى ، ونفورها من الحمرة الثّانية . بل إن الأعشى أجاد التّشبيه عند البلاغيين ، على الرّغم من أنّه آلم محبوبته ولوّث قدميْها بالطّين :

غراء فرعاء ، مصقولٌ عوارضها

تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

ويمكن لأيّ صاحب ذوق أن يمعن النّظر في هذه الحسناء البيضاء الواسعة الجبين ، والفرعاء الطّويلة الشّعر والنقيّة العوارض . ثمّ مع ما هي عليه مشبّهة بالوجي الّذي يشتكي ألماً في حافره ، وهو مع ذلك وحلٌ في الطّين وعندئذ سيدرك صاحب الذّوق أنّ هذه البلاغة المقنّنة قد سبّبت تضليلاً كبيراً في إصدار أحكامٍ نقديّةٍ صائبةٍ في التّصوير الشّعري .

فإنّ بيت الأعشى لاشكّ ساقطٌ لا قيمةله ، لهذا النّفور في الصّورة الشّعريّة .

هذا النّقد موجّهٌ للقوانين البلاغيّة الجامدة الّتي لا تفرّق كثيراً بين التّصوير الجميل وغيره ، مادام الشّاعر قد أحسن إدراك القواعد البلاغيّة لا إلى البلاغة في عمومها ، لأنّ كثيراً من الأحكام البلاغيّة صائبٌ ومفيدٌ ، وموجّهٌ إلى التّصوير الجميل . فإذا استشهد البلاغيّون للتّشبيه المجمل بقول بشّار بن برد :

وكأنّ رجع حديثها ... قطع الرّياض كسين زهراً

وكأنّ تحت لسانها ... هاروت ينفث فيه سحراً

وتخال ما جمعت عليه ... ثيابها ذهباً وعطراً

وكأنّها برد الشّرا ... ب صفا وصادف منك فطراً

أو استشهدوا للتّشبيه البليغ ، بقول أبي الطّيّب في مدح سيف الدّولة :

فربّ غلامٍ علّم المجد نفسه ... كتعليم سيف الدّولة الدّولَة الضّربا

إذا الدّولة استكفت به في ملمّةٍ ... كفاها ، فكان السّيفَ والكف والقلبا

ــ إذاً استشهدوا بهذه الصّورة الجميلة ، فليس معنى ذلك أنّها فقدت جمالها ، بل ربما أفاد التّشبيه إيجازاً ، وأضفى خيالاً ، وفسح المجال أمام الدّارسين ، ليدركوا ما بين الأشياء من صلاتٍ .

والّذي ندعو إليه ، ونقوّم التّصوير على أساسه ، أن تكون هذه الصّلات معتمدةً على الرّابط النّفسي والوجداني ، ومراعيةً لنظم الجمال الفنّي ، بحيث لا تعتمد على الصّورة الشّكليّة في الرّبط بين الأشياء ، كما فعل الأعشى في إيجاد علاقةٍ غير مقبولةٍ بين محبوبته والوجي الوحل لمجرّد أنّهما يشتركان في السّير البطيء .

وعلى كلٍّ فإنّ الشّعراء لا دخل لهم بما يفعله البلاغيّون من تحليلٍ لأشعارهم ، إلا هؤلاء الّذين ينظمون الأشعار تحت تأثير قانون البلاغة . وهم من المتأخّرين عن العصرين الجاهلي والإسلامي . والمتقدّمون عامّةً ، والجاهليّون بوجهٍ أخصٍّ ينبغي أن نحكم على تصويرهم الشّعري ، من خلال الجمال السّائد في بيئتهم لا من خلال تحليل البلاغيّين ، ولا من خلال نظرتنا المحدثة المرتبطة بمنهج النّقد الحديث . ولهذا فإنّنا لا نذهب مع الأستاذ إيليّا حاوي [1] في قوله : إنّ الاستطراد في الشّعر الجاهلي آفةٌ سبّبها قصر النّظر وضعف الخيال لدى الشّاعر الجاهليّ وإنّ عدم الوحدة في القصيدة عيبٌ كبيرٌ. ونرى أنّ أحكام النّقّاد العرب الأقدمين أكثر صواباً من أحكام المحدثين في هذا المجال ، ذلك أنّ الاستطراد فنٌّ اقتضته البيئة الجاهليّة ، وكذلك عدم العضويّة في القصيدة ، اكتفاءً بالرّابط النّفسي والشّعوري بين الموضوعات المختلفة الّتي يحتويها العمل الأدبيّ وهذا هو السّبب الّذي جعلنا ننظر في إعجابٍ إلى النّاقد الذّوّاق عبد القاهر الجرجاني ، في دراسته للاستعارة ، حين تكون الصّلة الّتي تربط بين المشبّه والمشبّه به أمراً نفسيّا لا حسّيا . إنّ عبد القاهر بحقٍّ يعتبر رائداً للنّظرة الحديثة الّتي ترى أنّ الحواس وحدها لا تكفي لربط الصّلة بين المشبه والمشبه به ، بل لابدّ أن يتدخل الشّعور النّفسي لربط هذه الصّلة .

على أنّ من الدّارسين من يعتقد أنّ التّصوير بالمحسوسات هو أسلوب الشّعر الجاهلي ، فإنّه يميل إلى الاعتماد على التّشبيه الحسي لتصوير الحسّيّات والمعنويّات جميعاً : واستعمال التّشبيهات على هذا النحو مظهرٌ من مظاهر

---

(١) فنّ الوصف ، ٨٤ ، ٨٥ .

البساطة والسّذاجة والرّغبة في الإيجاز حيث لا يستطيع المتحدثّ ذكر تفاصيل المنظر الّذي يريد تصويره فيكتفي بذكر شيءٍ شديد الشّبه به ومعروفٍ لكلٍ من القائل والسّامع ، مستغنياً بذكره عن التّعرّض لدقائق الموصوف (١) .

ويرى الأستاذ إيليّا حاوي (٢) أنّ الواقع الفنّي للتّشبيه في العصر الجاهلي لم يكن وسيلةً واعيةً في نفس الشّاعر ، بل إنّها اقتضيت عليه بطبيعة عقله ، كما أنّ الصّورة الماديّة اقتضيت عليه بواقع البيئة . فالتّشبيه بما فيه من مقابلة وتردّد وتمهّلٍ في استنتاج الشّبه ، هو وليد العقليّة البدائيّة ، الّتي يكون العقلُ فيها قاصراً ، عاجزاً عن تداول المعاني المجرّدة .

وهذا بالطّبع رأيٌ متحاملٌ على الشّعر الجاهلي وصوره التّشبيهيّة ، وهو رأي مردودٌ فيما نرى ، ذلك أنّ التشبيه الجاهلي جاء بسيطاً واضحاً ومباشراً وضوح العربي ، ووضوح الصّحراء العربيّة . لا تردّد فيه ، ولا دلالة على قصورِ العقليّة ، ولنقرأ مثلاً قول طرفة :

كأنّ جناحَيْ مضرحيٍّ تكنّفا   حفافية شكّا في العسيب بمسرد
فطوراً به خلف الزّميل وتارةً   على حشفٍ كالشّنّ ذاوٍ مجدّد

لنقرأ ذلك كي نستطيع أن نعرف كيف استطاع طرفة بن العبد أن يغرز ريش هذا الصّقر الأبيض ، ليجعله بديلاً معجبًا لشعر ذنب ناقته ، أو إن شئت فانظر كيف ربط هذا الشّاعر الجاهلي بين أخلاف ناقته وقد جفّ لبنها ، وبين القربة الخلق . إنّك ستجد ذلك من خلال قراءتك للبيت الثّاني من المثال سالف الذّكر ، حيث التّشبيه يكون بسيطاً ميسورًا ، لا غموض فيه ولا التواء.

وعلى هذا النّسق يمكننا أن نقرأ قول زهير :

كأنّ فتات العهن في كلّ منزلٍ   نزلن به حبّ الفنا لم يحطمّ

وقول لبيد :

زجلاً كأنّ نعاج توضح فوقها   وظباء وجرة عطّفاً أرءامها

---

(١) الشّعر العربي بين الجمود والتّطور ، ص١٥ .

(٢) النّابغة ،ص١٣٤ .

وقول ابن كلثوم :

كأنّ جماجم الأبطال فيها وسوقٌ بالأماعز يرتمينا
كأنّ سيوفنا منّا ومنهم مخاريقٌ بأيدي لاعبينا
كأنّ ثيابنا منّا ومنهم خضبن بأرجوانٍ أو طلينا

إنّه ليس في الإمكان لصاحب أيّ إدراك لهذه الصّناعة وتذوّق لهذه الأعمال الشّعريّة الجاهليّة ــ ما قدّمنا منها للاستشهاد ومالم نقدّم ــ ليس له أن يقول إنّها وليدة العقليّة البدائيّة القاصرة ، بما فيها من تردّد وتأنٍّ في استنتاج الشّبه ، بل على العكس تماماً ، فإنّ التّشبيهات الجاهليّة قد امتازت بالوضوح والمباشرة والانسياب . والتّعبير الصّادق عن البيئة العربيّة في الجاهليّة . وفوق ذلك جاءت هذه التّشبيهات مظهراً للتّصوير الجميل ، ولكن الجمال في كل بيئة له خصائصه وسماته ، وغالب الّذين يتحدّثون عن هذه القضيّة ينزعونها عن الأعراف اللّغوية والاجتماعيّة السّائدة في البيئة العربيّة الصّحراويّة التي شهدت مولد النّص الأدبي وإنشاده . فهذه الصّور التّشبيهيّة كانت غاية في الجمال وغايةً في الأداء الأسلوبي وفق أعراف البيئة العربيّة آنذاك . وهذا هو الأمر الّذي ينبغي مراعاته عند الدّخول لتحليل هذا التّصوير الفني في أدبنا القديم .

الفصل الثّاني

الوسائل المعينة للأساليب والصّور

إنّ هناك عدداً من الوسائل ، قد استخدمتها أشعار المعلّقات للتّعبير عن مضمونها الفني ، ومدلولها الأدبي والفكري والمعنوي وبإمكاننا إجمال تلك الوسائل في أربعة ضروب ، هي التّعبير اللّغوي ،والتّعبير البياني ،وموسيقا الأوزان ، وموسيقا الأصوات .

أ ــ ففي مجال التّعبير اللّغوي كان الشّعر الجاهلي على مستوى القمّة طبقاً للقوانين اللّغويّة العفويّة المسموعة في البيئة الجاهليّة . وقد اختار شعراء المعلّقات على وجه الخصوص كلماتهم وعباراتهم على نحوٍ يرضي الذّوق اللّغوي الرّفيع في المجتمع الجاهلي ، وكان ذلك هو السّرّ الأساس في إعجاب المجتمع بهذه القصائد الخالدة . والرّوايات المتضاربة حول قصّة تعليق هذه القصائد بعد كتابتها بماء الذّهب ــ على الشّكّ فيها ــ تشير دون ريب إلى تعظيم هذه القصائد الّتي اختارت منهجاً فريداً في صناعة اللّغة بدءاً من المفردة اللّغويّة ، وانتهاءً إلى الأسلوب في البيت ، والأسلوب في القصيدة . ولعلّ هذا الاختيار اللّغوي المتناسب مع البيئة اللّغويّة الجاهليّة هو الّذي دفع علماء البلاغة إلى الميل للاستشهاد بهذه الأشعار عند حديثهم عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وعند تقريرهم لسائر دروس البلاغة العربيّة ، فقد وجدوا شواهدهم شاخصةً في شتى فنون الشّعر الجاهليّ .

وإذا تجاوزنا في التّعبير أمكننا أن نقول : إنّ الكلمة الموحية والتّعبير المتناسق مثّلا جزءا أساساً من التّعبير الشّعري عند أصحاب المعلّقات . والألفاظ والكلمات هنا لا تنقل الأشياء نقلاً حرفيّاً ، وإنّما تثريها بالمعاني والأفكار حسب مقدرة الكلمة المعيّنة على الإيحاء . إنّ تشبّع كلمة (ألا) الاستفتاحية عند عمرو بن كلثوم في قوله :

ألا لا يعلم الأقوام أنّا تضعضعنا وأنّا قد ونينا
ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

ـ إنّ تشبّع هذه الكلمة بقدرٍ كبيرٍ من الإيحاء الرّامز للاعتداد بالنّفس ، والتّحدّي والمفاخرة ، جعل لها قيمةً خاصّةً في هذين البيتين الحاشدين بالفروسيّة .

وإذا كنّا بصدد الألفاظ اللّغويّة ، فلابدّ أن نوضّح أنّ هذه الألفاظ المقصودة هي الألفاظ المتناسبة مع الشّعر عموماً ، والمتناسقة مع موضوع وفكرة القصيدة المعيّنة فإنّ اللّغة بألفاظها وأساليبها مادّةٌ لتشكيل العبارات سواءٌ أكانت شعريّةً أم غير شعريّة ، ولكنّ خصوصيّة التّشكيل اللّغوي تجعل لذلك التّعبير الشّعريّ طابعاً مميّزاً (١) .

وملاحظةٌ أخرى يجب أن أشير إليها ، وهي أنّه ليس هناك كلمةٌ مستكرهةٌ وكلمةٌ محبّبةٌ ، ولكن هناك كلمةً مستكرهةً في الموقف المعيّن ، لأنّها لا تعبّر عنه ، وكلمةً محبّبةً في الموقف المعيّن ، لأنّها تعبّر عنه ، وتوحي بمعناه وفكرته : إنّ لفظه (الأخدع) قد وردت في بيتين من الشّعر ، وهي في أحدهما لائقةٌ حسنة وفي الآخر ثقيلةٌ مستكرهةٌ . وردت عند الصّمة ابن عبد الله بن طفيل :

تَلَفَّتُّ نحو الحيّ حتى وجدتّنى وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

وعند أبي تمام :

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

ألا ترى أنه قد وجد لهذه اللّفظة في بيت أبي تمام من الثقّل على النّفس والكراهة أضعاف ما وجد لها في بيت الصّمة بن عبد اللّه من المرح والخفة والإيناس والبهجة (٢) . إذَن فالمفردة اللّغوية الواحدة ظهرتْ نافرةً شرودًا في أسلوب، وبدتْ أليفةً وغايةً في الانسجام والجمال في نمطٍ آخر من الأسلوب. إنّ هذاً ما يصحّح رأينا الّذي قدّمناه بخصوص تأثير الموقف على الكلمة .

وأهميّة اللّغة الشّعريّة تكمن في إرمازها المليء ، بالشّخوص ، فقد كانت كلمات اللّغة كلّها في أوّل نشأتها رموزًا ، إذ كانت تدلّ دلالةً حسّيّةً نقلها

(١) التّفسير النّفسي للأدب ، ص ٥٦ .

(٢) الجامع الكبير ، ص ٢٧٢ .

أسلافنا منها إلى دلالاتٍ معنويّةٍ عبّروا بها عن مشاعرهم وأفكارهمَ [١] .

وابن الأثير [٢] يري أنّ أمر الارتباك في التّعبير ربّما يرجع إلى التّركيب لا إلى الألفاظ ، وذلك أن يكون التّركيب مختلّ النّظام فيسبّب كراهةً في الألفاظ لكونها واردةً في غير أماكنها وإن كانت حسنةً من حيث إنّها مفرداتٌ، يمكن استعمالها في مواطن تتناسب معها ، فيكون التّعبير على أحسن حال ، وتكون الكلمة المعيّنة للموقف المعيّن ، وداخل السياق الأسلوبي الّذي يقتضيه ذلك الموقف .

ولعلّ هذه النظّرة الكلّية إلى التّعبير أو الأسلوب هي الّتي أوحت إلى الإمام عبد القاهر الجرجاني بأن يعتبر أنّ النّحو الّذي تعتمد عليه العبارة في نظمها هو كلّ شيءٍ ، سواء أكان ذلك في ميدان الشّعر أم في ميدان النّثر الفني ، وحديث عبد القاهر الخاصّ بوضع الكلمة حيث يقتضيها علم النّحو حديث متقدّم الفهم على جيله ، وهو الّذي أوحى إلينا بتفاصيل وضع الكلمة في السّياق الّذي يعبّر عن الموقف المعيّن .

ب ــ وفي مجال التّعبير البياني يحتشد الشّعر الجاهلي عموماً وشعر المعلّقات بوجه الخصوص بكثيرٍ من التّشبيهات والاستعارات الفطريّة . الّتي جاءت عفو الخاطر . تعبيراً عن انفعالات وأفكار الشّاعر العربي في البيئة الجاهليّة ، تلك البيئة البسيطة الواضحة الّتي يقصد فيها العربي صورته الشّعرية بأبسط طريقٍ ، كما يقصد منتجع الماء والكلأ وليس الأمر كما يزعم الدّكتور شوقي ضيف [٣] من أنّ هذا الغموض والإبهام الّذي يعتري معاني الشّعر هو الذي دفع الشّعراء من قديم إلى أن يستعينوا بوسائل تكمّل ما في لغتهم من قصور ، أو بعبارة أدقّ لقد أحسّوا أنّهم يعيشون في عالمٍ مبهمٍ ، وأن رموز اللّغة الطّبيعيّة لا تستطيع أداء معانيهم أداءً حقيقياً ، ومن ثمّ لجأوا إلى المجاز وما يتصل به من تشبيهات واستعارات وكنايات محاولين بذلك أن ينقلوا إلينا أحاسيسهم الغائمة ، وكأنّهم يفسّرونَ الرّمز بالرّمز ، حتّى يمثّلوا

---

(١) في النّقد الأدبي ، ص ١٧١ .

(٢) في كتابه : الجامع الكبير ، ٢٧٢ .

(٣) في كتابه : النّقد الأدبي ، ص ١١١ .

لنا عالمهم ، وما يتراءى لهم فيه من أحلام .

إنّ هذا الفهم لا يمكن أن ينطبق على الجاهليّين ، لأنّه ليس في مجتمعهم من أحاسيس غائمة ، أو رؤاً وأحلاماً ، إنّما بيئةٌ صريحةٌ علّمت العربي التّعبير المباشر الصّريحَ عن انفعالاته وعواطفه فإذا لاحت له ديار محبوبته وقف دون حرجٍ ، واستوقف الآخرين وبكى بالدّمعِ الثّخين ، بكاءً مراً يكاد ينفطر قلبه من شدّته . وبعد ذلك ينقل إلينا هذه الصّورة الصّريحة ، وبنفس المستوى الصّريح الظّاهر يقول امرؤ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللّوى بين الدّخول فحوملِ
وقوفاً بها صحبى عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمّلِ

ويقول طرَفَة :

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبى عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجلّد

فكلٌّ من الشّاعرَيْن صريحٌ كلّ الصّراحة ، قاصدٌ لما يريد مباشرةً من غير التواءٍ في تشبيهه لآثار ديار محبوبته ، وطرفة خاصّةً عمد إلى أقرب شيءٍ ، ذلكَ الوشم القَديم الّذي كان الجاهليّون يسمون به ظاهر أيديهم ليدلنا من خلاله على موقفه النّفسيّ تجاه ديار خولة ؛ ذلك الموقف الذّي يقتضي شخوص هذه الدّيار وظهورها وبريقها أمام ناظره .

وفي مجال التّشبيه على وجه الخصوص نلاحظ أنّ الجاهليّين كانوا يتحرّون الدّقّة وقرب الشّبه ، فإنّ قلوب الطّير ــ رطباً ويابساً تكاد تختلط تماماً بالعنّاب في حالة الرّطوبة ، وبالحشف في حالة اليبس ، وذلك في قول امرئ القيس:

كأنّ قلوب الطّير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

وأمير شعراء الجاهليّة سيّد هذا الباب . وممّا يستجاد من تشبيهاته :

كأنّي غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحيّ ناقف حنظل
كأنّ ثبيراً في عرانين وبله كبير أناسٍ في بجادٍ مزمّلَ

فكما ترى فإنّ التّشبيه عند امرئ القيس دقيقٌ ناقلٌ للشّعور في وضوحٍ وقوّةٍ . وهو كذلك في قول زهيرٍ :

كأنّ فتات العهن في كلّ موقفٍ وقفن به حبّ الفنا لم يحطّم

فقد شبّه ما تفتت من الصّوف المصبوغ الّذي علق على الهودج بعنب الثّعلب على حدّ تسمية الفرّاء لذلك الشّجر الّذي ينتج ثمرًا حبّه أحمر وبه نقطةٌ سوداء . وهذا يؤكّد ما أسلفنا من أنّ التّصوير الشّعري في هذا العصر كان مرآةً صادقةً للبيئة ، وطرفا التّشبيه هنا تأكيدٌ بيّنٌ لما ذهبنا إليه .

أو إن شئت فاقرأ معي قول الحارث بن حلّزة :

بزفوفٍ كأنّها هقلةٌ أمُّ رئالٍ دويّةٌ سقفاء (١) .

ـ فإنّك ستجد التّشبيه قد أثرى الصّورة ، وضاعف سرعة ناقة الشّاعر . فلو قال إنّ ناقته سريعةٌ زفوفٌ لما أوصلنا إلا إلى سرعة محدودة بفهمنا للسّرعة في النّوق ، أمّا أن ينقلنا بهذا التّشبيه إلى هذه الهقلة الموصوفة بصفات تجعلها تستخرج كلّما عندها من السّرعة فقد أوصلنا إلى سرعة غير معتادة في النّوق .

وهكذا كان الشّعر الجاهلي في تعبيره البياني عن طريق التّشبيه والاستعارة والكناية ، وأبواب البلاغة الأخر ، الّتي جاءت في أشعار الجاهليّين عفو الخاطر ودون معرفة لأيّ أحكامٍ بلاغيّة ، فالبلاغة العربيّة رسمت قواعدها ، وجلبت شواهدها من ذلك الأدب الأساس .

ومن أجمل أنماط التّعبير البياني عن طريق الاستعارة قول امرئ القيس :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله	عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لمّا تمطّى بصلبه	وأردفَ أعجازًا وناء بكلكل
ألا أيّها اللّيل الطّويل ألا انجلى	بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل

وقد زعم ابن رشيق (٢) أنّ هذه أوّل استعارةٍ وقعت في العربيّة ، والحقّ

(١) وكتابته فى مصرعين : بزفوف كأنّها هقلةٌ أمْـ ـمُ رئالٍ دويّة سقفاء .
(٢) العمدة ، جـ ١ ، ص ٢٧٦ .

إنّها صورةٌ تتفجّر بالإيحاء فالّليل على شدّة ظلامه يزداد حلكة إذا كان الإنسان في خيمة أرخيت ستائرها ، وهو ليلٌ طويلٌ ، وكذلك ليل الهموم ولكنّ الطّول هنا زائدٌ على الحدّ بفعل هذا التّشخيص للّيل في صورة هذا الجمل المسترخي المتمطّي .

ويعدّ النّقاد الأقدمون من أجمل تلك الاستعارات قول لبيد :

وغداة ريحٍ قد كشفت وقرّةٍ إذ أصبحت بيد الشّمال زمامها

ومنها أيضا قول طرفة :

امرّت يداها فتل شزرٍ وأجنحت لها عضداها فى سقيفٍ مسنّد

واستعمال الشّعراء الجاهليّين للكناية فائضٌ بالإيحاء الرّامز للمعنى المقصود من خلال المظهر أو الحادثة ذات المدلول الواضح المباشر . ومن أجمل أمثلتها عند أصحاب المعلّقات :

غدائرهُ مستشزراتٌ إلى العلا تضلّ العقاص في مثنّىً ومرسل

كناية عن طول شعرها وغزارته :

ومن أمثلة حسن التّقسيم قول امرئ القيس :

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاء سرحانٍ وتقريب تتفل

ومن أمثلة الطّباق المطبوع ، قول امرئ القيس :

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا
كجلمود صخرٍ حطّه السّيل من عل

وقول طرفة :

وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت مخافة ملوىً من القدّ محصد

ومن شدّة عناية الشّعراء الجاهليّين والنّقاد الأقدمين باختيار التّعبيرات البيانيّة، أنّهم كانوا يعمدون إلى الدّقّة عند ذلك الاختيار للكلمات المؤدّية إلى التّصوير البياني . فإذا قال امرؤ القيس :

إذا قامتا تضوّع المسك منهما نسيم الصّبا جاءت بريّا القرنفل

ـ عابوا عليه تشبيه المسك بالقرنفل ، وقالوا إنّما يشبّه القرنفل بالمسك ، لأنه أجلّ منه وهذا هو البيت الّذي يستشهد به علماء البلاغة المأثورة على القلب وهو أن يقصد شيء ويكون المقتضي بضدّه كما ذكر كتاب « البديع في نقد الشّعر (١) . وأعتقد ـ واللّه أعلم ـ أن امرأ القيس هنا لا يشبّه المسك بالقرنفل، لكنّه يشبّه انتشار الرائحة المسكيّة في الأجواء ، تشبه انتشار رائحة القرنفل بفعل نسيم الصّبا ؛ فالانتشارُ عمقًا للرّائحة ، وسعة في النّشر أقوى في المشبّه به .

وحين درس البلاغيّون علم المعاني لم يجدوا أمثلةً أدقّ ولا أصدق من تلك الّتي وردت في الشّعر الجاهلي على عمومه ، وعند أصحاب المعلّقات بوجه الخصوص ، فقد يخرج الخبر من غرضه الحقيقيّ إلى أغراضٍ أُخَر تستفاد من سياق الكلام ، منها الفخر ، كقول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ تخرّ له الجبابر ساجدينا

وقد يخرج الأمر من معناه الحقيقي ـ (طلب الفعل على وجه الاستعلاء) ـ إلى معانٍ أُخَر تستَفاد من سياق الكلام ، منها التّمنّي ، كقول امرئ القيس:

ألا أيّها اللّيل الطّويل ألا انجلى بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل

وهذا التّمنّي نفسه دليلنا على أنّ هذا اللّيل مرادٌ به ليل الهموم ، وليس ليلاً بعينه يقابل نهاراً ، ذلك أنّ النّهار لا يزيل هذا اللّيل فليس بأمثل منه مادامت الهموم موجودةً .

وحين تلمّس علماء المعاني شواهدهم وأمثلتهم للإيقال الوارد ضمن أقسام الإطناب ألفوها دقيقةً تعبّر عن تحقيق التّشبيه ، وتساوي الطّرفين في وجه الشّبه . عند شعراء الجاهليّة فمثّلوا لها بقول امرئ القيس :

كأنّ عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقّب

وقوله : حملت ردينيا كأنّ سنانه سنا لهبٍ لم يتّصل بدخان

وقول زهير :

(١) ص ١٧٦ .

كأنّ فتات العهن في كلّ منزل نزلن به حبّ الفنا لم يحطّم

كما استشهدوا للتّذييل بقول النّابغة :

ولست بمستبقٍ أخًا لا تلمّه على شعثٍ أيّ الرّجال المهذّب

وللتّكميل بقول طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوبُ الربّيع وديمةٌ تهمي

وهذا البيت شاهد البلاغيّين أيضًا للاحتراس ، فعبارة غير مفسدها تفيد بالمقدار المطلوب ، الّذي يفيد ويجمّل ولا يعكر صفواً ، ولا يتأتّى منه فسادٌ.

على أنّه ينبغي أن ننبه مجدّدًا أنّ البلاغة عند الجاهليّين جاءت عفو الخاطر من غير تكلّف ولا تعمّد ، ذلك أنّ الأنماط البلاغيّة في بيانها ومعانيها، وفي بديعها على وجه الخصوص قد سمجت بالفضول ، وفسدت بالتكّلف ولم يبرأ من هذا الفساد غير الشّعر الجاهلي الذّي نظم طبقاً للأعراف والأذواق اللّغوية الاجتماعيّة . فبلاغة العصر الجاهلي هي بلاغة الفطرة السّليمة ، واللّغة السّلقيّة الّتي يحكمها ضابط اللّسان الفصيح القُحّ الّذي لا تشوبه عجمةٌ ولا لكنةٌ .

كما أنّه ينبغي أن ننبّه إلى أنّ استشهاد البلاغيّين لنظمهم المقنّنة بأمثلة الشّعر الجاهليّ لا يضير ذلك الشّعر إلا إذا وقفنا به المواقف الجامدة عند التّحليل البلاغي القواعدي دون النّظر في التّصوير البياني الكلي ، الّذي تحتلّ فيه الصّورة الجزئيّة لوناً من ألوان الصّورة الكليّة ذات المدلول الفنّي الشّامل للّغة والبيان والموسيقا صوتيّةً وعروضيّةً . وإنّ هذا التّقسيم نفسه من لغة وبيانٍ وموسيقا لابدّ أن يفهم على أنّه محاولة لتوضيح القضيّة مكان البحث ، وتسهيل فهم الباحثين لشموليّة التّصوير في الشّعر الجاهليّ .

جـ ــ وعلى هذا المستوى الفطري جاءت موسيقيّة الأوزان وموسيقيّة الأصوات ، والميدان الموسيقى بوجه الخصوص مجالٌ لإظهار الأذواق الفطريّة، وتبيان المطبوع من المصنوع ، لا سيّما إذا كان ذلك في ميدان النّصوص الأدبيّة. إنّ هؤلاء الجاهليّين ما كانوا يعرفون بحوراً شعريّةً ، ولا عيوباً في القافية ، ومع ذلك إذا أخلّ الشّاعر بالوزن اكتشفوه ونفروا من

شعره، وإذا أخل بالقافية عرفوا الخلل دون تسمية له كما فعلوا مع النّابغة حين أقوي في شعره؛ فأرسلوا له جاريةً تمدّ صوتها بمكان الخلل ، كما سنفصّل لاحقاً .

وشعراء المعلّقات جزءٌ من شعراء الجاهليّة المطبوعين المستغنين بموجب هذا الطّبع عن معرفة الأوزان العروضيّة وأسمائها وعللها ، فإنّ هذا النّوع من المعرفة يلزم لأهل الصّناعة ، ومن بعدت بهم الأيّام عن العصر الجاهلي ، عصر الفطرة والسّليقة العربيّة الصّافية .بل إنّه لم يطرأ إلى ذهنهم مثل هذا العلم الّذي رسم حدوده فيما بعد الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وأكمله تلميذه الأخفش بالبحر السّادس عشر الّذي تداركه عليه.

وذوق الجاهليّين السّلقيّ ذهب بهم إلى الالتزام في قصيدتهم الّتي تبلغ عادةً نحو الأربعين بيتًا في المتوسّط ، وقد تزيد على المائة وقد تنقص إلى مقطوعة من نحو عشرة أبيات . على جميع هذه المستويات أدّى بهم ذوقهم إلى الالتزام بوزن واحد تتشابك فيه الألحان بطريقة مضطّردة ، كما يلتزمون حرفاً واحداً ينتظم نهايةً أبيات القصيدة كلّها . دون أن يسمّوا الأوّل بالعروض أو يعرفوا عنه شيئا علمياً ، أو يسموا الثّاني بالقافية ويعرفوا عنها شيئًا علميًا.

ولّما درس العلامة الخليل بن أحمد موسيقا الشّعر العربي ، واستخرج لها خمسة عشر وزناً ، وتدارك عليه تلميذه الأخفش وزناً سادس عشر ، سمّاه المتدارك ، لّما درس الخليل هذه الموسيقا اتّضح أنّ المعلّقات السّبع تصنّف من حيث الموسيقا ضمن أربعة بحور . ثلاثةٌ منها جاءت على وزن الطّويل ، وهي معلّقات ، امرئ القيس ، وطرفة ، وزهير . واثنتان على بحر الكامل وهما معلقتا لبيد بن ربيعة وعنترة بن شدّاد . وواحدةٌ على بحر الوافر وهي معلقة عمرو بن كلثوم . وواحدةٌ على بحر الخفيف وهي معلقة الحارث بن حلّزة.

فإذا اختار الشّاعر الجاهلي وزنه بطريقة فطريّة سار على نهجه من غير معرفة بالعلل ولا الأسباب ، لكنّه هكذا يألف أن يقول كلاماً متناسقاً . وهكذا تألف الأذن العربيّة أن تسمع هذا التّناسق من أول بيت في القصيدة . إلى آخر بيت فيها ، موسيقا مضطردة لكلّ القصيدة من أوّل بيت فيها إلى

آخر بيتٍ ، موسيقا الأوزان ، وموسيقا القوافي .

فإذا خرج شاعرٌ عن المألوف في نسق تلك الموسيقا ، سواء أكان ذلك في مجال العروض أمْ في مجال القافية ، وجد الاعتراض والنّقد الفطري غير المعلّل ، بل إنّهم يستنكرون ذلك لأنّهم لم يألفوه ولأنّ أذواقهم تنفر منه ، فعندما قال النّابغة :

زعم البوارح أنّ رحلتنا غدًا   وبذاك خبّرنا الغراب الأسودُ
لا مرحبًا بغدٍ ولا أهلاً بهِ   إن كان تفريق الأحبّه في غدِ

عندما قال النابغة البيتين المذكورين اشمأزّ من ذلك المجتمع الجاهليّ ، وعظم لديهم هذا الاجتماع بين الدّال المضمومة في البيت الأوّل وأختها المكسورة في البيت الثّاني ، وأوحى قومٌ منهم إلى جاريةٍ بغناء هذين البيتين في حضرة النّابغة وتمديد صوتها بذلك الضّمّ وذاك الكسرٍ . ولمّا غنّت الجارية فطن النّابغة لما فعل . وسجّل التّاريخ الأدبي بهذه الحادثة وأضرابها موقفاً جيّدا للنّقد الفطري في العصر الجاهلي .

والنّقد الفطري في العصر الجاهلي أصيلٌ ودقيقٌ ، فقد عابوا على النّابغة قوله :

وهم وردوا الجفار على تميمٍ   وهم أصحاب يوم عكاظ أنّي
شهدت لهم مواطن صادقاتٍ   أتينهم بودّ الصّدر منّي

وما أظنّهم عابوا ذلك من أجل تعلّق معنى البيت الأوّل بالبيت الثّاني كما يزعم الأستاذ إيليا حاوي (١) ليجد في ذلك دليلاً لعدم ظهور الملحمة عند شعراء الجاهليّين على الرّغم من وجود الحوادث الكبيرة مثل حرب داحس والغبراء ، وحرب البسوس . الأمر الّذي جعله يقرّر أنّ الجاهليّين يرون جمال الشّعر في جمال البيت بحد ذاته من دون القصيدة بمجملها ، وأنّ البيت في قصيدتهم مستقل في دلالته عن سائر الأبيات .

إنّني أرجّح أنّهم لم يعيبوا ذلك من أجل التّضمين عند النّابغة ولكنّهم عابوه من أجل عدم التناسق الموسيقي والصّوتي الأليف عندهم بالفطرة

---

(١) في كتابه : فنّ الفخر ، ص ٣٠ .

السّليمة، فإنهم لم يعيبوا مثل هذا التّرابط بين البيتين عند عنترة في قوله :

ومدجّجٍ كره الكماة نزاله   لا ممعنٍ هرباً ولا مستسلم

جادت له كفّي بعاجل طعنةٍ   بمثقّف صدق الكعوب مقوّم

فإنّ السامع للبيت الأوّل سيقف ينتظر ماذا يكون من أمر عنترة مع هذا الفارس الّذي لا يهرب ولا يستسلم، ولن يجد الإجابة إلا في البيت الثّاني :

جادت له كفي بعاجلِ طعنةٍ   بمثقّفٍ صدق الكعوب مقّوم

بل إنّ الرّقي الفطري عند الجاهليّين جعلهم يستخدمون أربعة حروفٍ دون غيرها لتكميل النّسق الموسيقي الذّوقي في حرف الرّوي وهي ما سميت مؤخّراً بأحرف الوصل وهي ، الياء ، والواو ، والألف ،والهاء .

فمن ما وصله ألفٌ معلّقة عمرو بن كلثوم :

ألا هبّي بصحنك فاصْبحينا   ولا تبغي خمور الأندرينا (١) .

ومن ما وصله ياء معلّقة امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل   بسقط اللّوى بين الدّخول فحومل

وهذه التّقاليد الّتي أرساها شعراء العربيّة في العصر الجاهلي ظلّت نسقًا اهتدت به العربيّة في أشعارها الأصيلة جيلاً بعد جيلٍ ، وقويت على كلّ المحاولات الرّامية إلى تجزئة الصّورة الموسيقيّة التقليديّة . وكان آخر هذه المحاولات « الشّعر الحّر » وليد التّرجمات للأشعار الأفرنجيّة ، والّتي تزعم نازك الملائكة (٢) أنّها مبتدعته في العربيّة ، وأنّ أولى القصائد الحرّة أنشأتها عام ١٩٤٧ بعنوان « الكوليرا » ومطلعها :

طلع الفجر

اصغ إلى وقع خطا الماشين .

في صمت الفجر ، اصغ انظر ركب الباكين .

عشرة أموات عشرونا .

(١) واضحٌ أنه بدء عمرو بذكر الخمر من غير المألوف عند الجاهليّين الذين يبدءون عادةً بالنّسيب .
(٢) في كتابها : قضايا الشعر المعاصر ، المقدمة ص ٢٤ .

لا تحصى ، أصغ للباكينا .

ولا أريد أن أدخل في تفصيلٍ عن حركات التّجديد واتّجاهات الدّاعين إليه، وأنماط الشعر الحرّ ، وموقفه قرباً وبعدًا من سنن شعرنا العربيّ الأصيل، لأنّ ذلك يدفعني إلى مناقشة الآراء ويخرجني عن دائرة البحث العلمي المقرر. كما لا أحب أن أسرد مواقف المتمسّكين بمنهج الشّعر القديم وزناً وقافيةً وكيف أنّ هذا الشّعر استطاع أن يصمد ، وأن يدحر من طريقه تلك الأزباد . والدّليل الكبير على ذلك الإنتاج الغزير في الشّعر العربي الحديث الّذي يأتي في غالبه وفق نظام القصيدة العربيّة الرّائدة وزناً وقافيةً .

وأكتفي هنا برأي أستاذنا الدّكتور عبد اللّه الطّيب (١) الداعي إلى الالتزام بالأوزان والقوافي الخاصّة بالشّعر العربي ، لأنّها تمثّل طبع الأمة وخيالها ، وتعكس شخصيتها ، وترمز إلى وحدتها . والقاضي بأنّ الشّعر الحرّ فتح على العربيّة باب شرٍّ كبيرٍ . وهو باطل من ثلاثة أوجه ، باطلٌ لأنّه تقليدٌ وترجماتٌ من أدب الفرنجة ، وليس فيه أصالة العربيّة في الأداء اللّغوي وفي فنّ التّصوير . وباطلٌ لأنه يضرب إلى ميدان الأوهام اللامعقولة والغموض اللاّواعي ، ويبعد عن الموسيقا الشّعريّة الّتي تكوّن المزاج الخاصّ لأمّتنا . وباطلٌ لأنّه ضدّ وحدة المشاعر العربيّة وضدّ التّجمع والتّماسك ؛ لأنّ الوحدة مبنيّة على الأساس المتين ، وحدة اللّغة الفصيحة المشتركة ، لغة القرآن الكريم، الّتي تمثل وحدة التّعبير العربي ، وأسلوب التّعبير العربي المعبّر عن شعور الجماعة الواحدة .

والعروض العربي في رأي أستاذنا الدكتور عبد اللّه الطّيب ما هو إلا إدراكٌ دقيقٌ لذوق الإنسان العربي في مجال الموسيقا . والخليل هو وأصحابه يدركون حقاً طبيعة النّسب الموسيقيّة في أصل الأعاريض (٢) .

فابتكار الخليل لعلم العروض إذن ليس اختراعاً من فراغ ، ولكنّه استقراءٌ للشّعر العربي القديم واستنتاجٌ لاتجاه الذّوق العربي الموسيقي ، من خلال

(١) من محاضرته ، مع الشّعراء العرب ، والتي ألقاها بقاعة الدّيوان الأميري في أبو ظبي ، مساء التّاسع من أبريل ١٩٧٧ م .
(٢) المرشد ، جـ ٣ ، ص ٨١١ .

تلك الدّراسة الموسيقية الخالدة ، الّتي لم تأخذ قيمتها من الفهم العروضي فقط، ولكنّها أصبحت ذات دلالة على وحدة التّعبير العربي ، وأسلوب التّعبير العربي ، ووحدة الأمّة العربيّة ذاتها .

د ــ وهناك جانبٌ موسيقيٌ ظهر جلياً في الشّعر الجاهلي وهو لا يقل بحالٍ عن جانب الموسيقا العروضيّة ألا وهو جانب الموسيقا الصّوتيّة . فإنّ للموسيقا الصّوتيّة بجرسها ونبرها معاني ودلالات في الشّعر الجاهلي . فهناك حروفٌ وكلماتٌ ثائرةٌ صخّابةٌ ، وهناك أخرى متعجّلةٌ سريعةٌ . ودلالة الأصوات في القصيدة العربيّة الجاهليّة دلالةٌ أساسٌ في فهم تلك الأشعار ، ذلك أنّ السّامع للشّعر الجاهلي يكاد يدرك المعنى من الرّنّة والوقع المقطعي للأصوات حتّى وإن لم يفهم الألفاظ تمام الفهم ، فإنّنا ــ كما لاحظ الأستاذ روز غريب (١) ــ نحس بحركة الجواد في قول امرئ القيس :

مكّرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معًا ... كجلمود صخرٍ حطّه السّيل من عل

والموسيقا الصّوتيّة في مجموعها أجلّ خطرًا من الموسيقا العروضيّة لأنّ الإيقاع الصّوتي تدلّ عليه الحروف والكلمات وطريقة رصّها ، والنّطق بها ، فهي جوهرٌ للبناء الأساس للكلام ، وهي جوهرٌ أعمق في بناء الأبيات الشّعريّة .

وفي قراءتي كتاب العمدة لابن رشيق شدّني تعبيرٌ بسيطٌ يقول : الألفاظ في الأسماع كالصّور في الأبصار (٢) ، ذلك أنّ هذه العبارة توصّلنا إلى الهدف الّذي نرمي إليه وهو أنّ الموسيقا الصّوتية ذات دلالة خاصّة على نظم الكلام وعلى معاني ذلك النّظم ، وهي بصورة أخصّ ذاتَ دلالةً أساسٍ في الشّعر الجاهليّ . وكلّما تنوعت الموسيقا الصّوتيّة وفقاً للموضوع والحالة النّفسيّة ، جاء العمل الشّعريّ ناجحاً ، لأنّ مواءمة الموسيقا الصّوتيّة للتّجربة تعطي العمل لوناً وطعماً خاصّين . وتجعل منه عملاً شعرياً من الدّرجة الأولى .

يقول الأستاذ سبنسر : إنّ خير الموسيقا ما تتمشّى مع الأفكار ، وتتساوق مع المعاني ، وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النّفس . فالشّاعر في

(١) في كتابه النّقد الجمالي ، ص ٩٥ .

(٢) العمدة ، جـ١ ص ١٢٨ .

اهتياجه وغضبه وغيظه يكون تعبيره الموسيقيُّ عالي النّغمة . وفي حزنه يكون منخفضًا ، وفي تعجّبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصّوتية قصيرةً، وأمّا في بثّه وألمه فتكون مسافاته الصّوتية طويلةً ، وهكذا تساير النّغمات حالات النّفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها (١) .

ولعلّ هذه الموسيقا الصّوتية ذات غناء خاصٍّ في اللّغة العربيّة فإنّ حركة المفردات المضطردة الّتي تأتي طواعية تحت قانون النّظمِ والقوانين الصّوتيّة الفطريّة ؛ إنّ هذه الحركة تتجاوب مع دلالة المعاني في اللّغة العربية وفي شعر العربيّة الجاهلي على وجه الخصوص .

لنستمع مثلا إلى قول عمرو بن كلثوم في معلقته :

ألا لا يعلم الأقوام أنّا ... تضعضعنا وأنّا قد ونينا

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا ... فنجهل فوق جهل الجاهلينا

فإنّ التّكرار الوارد في أوّل البيتين (ألا لا) يعتبر دلالةً موسيقيّة صوتيّة خاصّةً، دلالةً لا تحمل معنى الاستفتاح المستفاد من « ألا » بقدر ما تحمل معنى التّحدي والاعتزار بالنّفس وتهديد الخصم .

وفي نفس الوقت تشكّل موسيقا النّون المفتوحة في البيتين والمكرّرة ستّ مرات خلال البيتين ، تشكّل هذه النّون لوناً خاصّاً في عالم الأصوات ، ولا يشكٌ صاحب ذوق في أنّها صادرةٌ عن شخصٍ يحسّ بالعظمة في قرارة نفسه، ويقف موقفاً يمكّنه من أن يستعلى على مخاطبه وأن يسارع بتأديبه .

وممّا استوقفني في هذا المجال ، تلك الهاءات الّتي ختم بها لبيد بن ربيعة فخره ، فإنّ هذه الهاءات أصبحت في هذا الفخر ذات دلالة صوتيّة خاصّة ، ولقد رأيت أنّ هذه الهاءات مفتوحةً وموصولةً بالألفَ تمثّلَ الشّموَخ والكبرياء، وتمتدّ مرتفعةً كأنوف أصحاب العزّة والمجد :

ويكلّلون إذا الرّياح تناوحت ... خلجًا تمدّ شوارعاً أيتامها

إنّا إذا التقت المجامع لم يزل ... منّا لزار عظيمةٍ جشّامها

---

(١) الحياة العربيّة في الشّعر الجاهلي ، ص ٢١٩٦ .

وإذا الأمانة قسّمت في معشرٍ أوفى بأوفر حظّنا قسّامها
فهم السّعاة إذا العشيرة أفظعت وهم فوارِسها وهم حكّامها
وهم ربيع للمجاور فيهم والمرملات إذا تطاول عامها
وهم العشيرةُ أن يبطّئَ حاسدٌ أو أن يلوم مع العدوّ ليامها

والأمثلة في الشّعر الجاهلي وفي المعلّقات كثيرةٌ لا في مجال الموسيقا الصّوتيّة وحدها . ولكن كما رأينا في ثنايا هذا الفصل ، أنّ وسائل التّعبير الشّعريّ في الجاهليّة اتّصفت بالغناء المتدفّق على المستوى اللّغويّ ، والمستوى البياني ، والموسيقا العروضيّة والصّوتيّة .

الباب الثّالث

المعلّقات وأغراض الشّعر

(٦٩ ـ ١٢٠)

لقد اختلف الأقدمون في تقسيم الشّعر العربي القديم إلى أغراضٍ محدّدة، وموضوعات مضبوطة لا يريم عنها ، وتشعّبوا في اختلافهم ، فبعضهم من فصّل فعدّ الجزئيّات موضوعات منفصّلةً ، وبعضهم من أوجز فجمع المتشابه تحت اسمٍ واحد . وسواءٌ أكانَ استقراء هذه الموضوعات بمنهج الإجمال أم بمنهج التّفصيل فإنّنا نتوصّل إلى نتيجةٍ واحدةٍ ، وهي أنّ هذا الشّعر يحتوي على ضروبٍ من الأغراض .

وممّن فصّل أبو تمّام وابن رشيق . وفي تفصيل أبي تمّام أنّ هذه الموضوعات تنتظم الحماسة ، والمراثي ، والأدب ، والنّسيب ، والهجاء ، والأضياف ومعه المديح ، والصّفات ، والسّير ، والنّعاس ، والملح ، ومذمة النّساء .

أمّا ابن رشيق فيرى أنّها تسعةٌ هي : النّسيب ، والمديح ، والافتخار ، والرّثاء ، والاستنجاز ، والعتاب ، والوعيد والإنذار ، والهجاء ، والاعتذار.

ومن الّذين مالوا إلى الإيجاز والحصر قدامة بن جعفر في كتابه ، « نقد الشّعر » وأبو هلال العسكري في كتابه ، « ديوان المعاني » فالأوّل عدّها ستّة موضوعات ، هي ، المديح ، والهجاء ، والنّسيب ، والمراثي ، والوصف ، والتّشبيه . أمّا الثّاني فحدّد أنّ استنتاجه في نطاق الشّعر الجاهلي دون غيره ، فكان دقيقاً على حدّ منهاج البحث العلميّ ، فقال ، إنّ لهذا الشّعر أغراضاً خمسةً أساساً ، وواحداً زاده النّابغة دون غيره ، وعبارته :

« وإنما كانت أقسام الشّعر في الجاهليّة خمسةً ، المديح والهجاء والوصف والتّشبيه والمراثي ، حتّى زاد النّابغة فيها قسمًا سادسًا ، وهو الاعتذار فأحسن فيه » (١) .

وكلّ تقسيمٍ من هذه التّقسيمات مكانٌ للنّظر ومجالٌ للمناقشة ، غير أنّ ارتباطنا بمنهج هذا البحث يمنعنا من الدّخول الاستطرادي في موضوعات ليست واردةً في خطّتنا الدّراسيّة . فالّذي يعنيني بالمرتبة الأولى أنْ أعرف هذه الموضعات وتلك الأغراض التي اشتملت عليها المعلّقات ، ميدان بحثي . وأنّ

---

(١) ديوان المعاني ، جـ ١ ، ص ٩١ .

أعرف بوجه الخصوص أهمّ تلك الموضوعات حسب فعاليتها وكثرتها .

وفي هذا الجانب يمكنني أن أقرّر دون ما تحفظٍ بأنّ أهمّ تلك الموضوعات هي ؛ الغزل ، والفخر والوصف، والحكمة .

الفصل الأوّل

الغزل

الغزل في المعلّقات يشمل تعبير المحبّ عن حبيبته بوصفها أو وصف دارها ، أو وصف نفسه لها ، وتبيان موقفه منها ومن دارها . فهو معنىً يشمل النّسيب على إطلاقه كما يشمل جزءًا من الفخر ، خاصّةً عند عنترة ابن شدّاد .

ويمكنني على سبيل الإجمال أن أعدّ الغزل الّذي ورد في المعلّقات ضمن دائرة الغزل العفيف ، الّذي يتسامى أن يقترب من الحبيبة بغير الطّريق المحلّل في أعراف القبائل العربيّة . فالشّاعر المحبّ يجتهد أن يبرز كفاءته للمحبوبة وأهلها ، ويخوض من أجل ذلك غمار الحروب ، ويدخل متشعّب الطّرق الخطرة ، فإذا ما أقنع الحبيبة وأهلها كان اللّقاء ، وإن لم يقتنعوا كان البعد ، وكانت الحرقة ، وتدفقت الأشعار الغزليّة عفيفةً .

أمّا وصف الأشكال والأعضاء فذاك من أعراف شعر الجاهليّين ، والحسّيّة في ذلك الوصف لم تكن مقابلاً للعفّة ، ولكنّها مقابلٌ لما نسميه في النّقد الحديث بالإيحاء والرّمز .

ولا أستثني من شعراء المعلّقات في هذا الجانب أحداً غير امرئ القيس ، فقد غامر ، وتمتّع باللّهو المعجّل ، ودخل على محبوبته في آخر اللّيل ، وقد نضّت عنها الثّياب ، ومحبوبته نفسها مثله فقد خرجت لوداعه تمحو آثار رجلَيه بذيل ثوبها ، ولا تمتنع أن تتمايل عليه بكشحها الهضيم حتّى في هذا الموقف الّذي يتجاوز فيه امرؤ القيس قومها الّذين ينوون قتله :

وبيضة خدرٍ لا يرام خباؤها   تمتّعت من لهوٍ بها غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومعشرًا   عليّ حراصاً لو يسرّون مقتلي
إذا ما الثّريا في السّماء تعرّضت   تعرّض أثناء الوشاح المفصّل

فجئت وقد نضّت لنومٍ ثيابها لدى السّتر إلاّ لبسة المتفضّل
فقالت يمينَ اللّه مالك حيلةٌ وما إن أرى عنك الْغَوَايَةَ تنجلي
فقمت بها أمشي تجّر وراءنا على أثرينا ذيل مِرْطٍ مُرَحَّلِ
فلمّا أجزنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطن خبتٍ ذي ركامٍ عقنقل
مددت بغصنَيْ دومةٍ فتمايلت عليّ هضيم الكشح ريّا المخلخل

فصورة بيضة الخدر المشبّهة بها حبيبة امرئ القيس أضفت على تلك الحبيبة معاني الصّون والسّتر والبياض وصفاء اللّون .

وفي طرقه لمحبوبته بعد تعرّض الثّريا كنايةٌ على أنّه أتى في وقتٍ متأخّرٍ من اللّيل . وفيه تشبيه لنواحي الثّريا وهي متعرّضةٌ في الأفق بنواحيَ جواهر الوشاح . وإن كان ابن سلام يرى أنّ امرأ القيس أراد الجوزاء فغلط فقال الثّريا ، ذلك أنّ التّعرض صفة الجوزاء دون الثّريّا .

ولعلّ فكرة امرىء القيس هذي هي الّتي أوحت فيما بعد إلى عمر بن أبي ربيعة بقصيدته المغامرة الرّائيّة ، والّتي مطلعها :

أمِن آل نعمٍ أنت غادٍ فمبكر غداة غدٍ أم رائحٌ فمبكّر

وإذا كان مجنّ امرئ القيس حبيبته نفسها تجرّ ذيل ثيابها على إثره ، فإنّ ابن أبي ربيعة قد ساق مع محبوبته أختيْها :

فكان مجنّي دون من كنت أتّقي ثلاث شخوصٍ ، كاعبان ومعصر

فإذا تعدّى امرؤ القيس هذه الدائرة الفاضحة من الغزل ، وصف محبوبته ـ كما فعل شعراء الجاهليّة ـ بالبياض ، وطول العنق والشّعر ، واتّساع العينين وحورهما ، والتّخصّر . وهي مع كلّ ذلك مدللّة منعّمة ، لها من يخدمها . وهي مشرقة بالضّياء . ومثلها يتمسك الإنسان بحبّه ، ويردّ من أجله كلام اللائمين :

مهفهفةٌ بيضاء غير مفاضةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسّجنجل
تصدّ وتبدي عن أسيلٍ وتتّقي بناظرةٍ من وحش وجرة مطفل
وجيدٍ كجيد الرّئم ليس بفاحشٍ إذا هي نصّته ولا بمعطّل

وفرعٍ يزين المتن أسود فاحمٍ ... أثيث كقنو النّخلة المتعثكل
غدائره مستشزرات إلى العلا ... تَضِلّ العِقاصُ في مثنىً ومرسل
وكشحٍ لطيفٍ كالجديل مخصّرٍ ... وساقٍ كأنوب السّقيّ المذلّل
ويضحى فتيت المسك فوق فراشها ... نؤوم الضّحى لم تنتطق عن تفضّل
وتعطوا برخصٍ غير شثنٍ كأنّه ... أساريع ظبيٍ أو مساويك إسحل
تضيء الظّلامَ بالعشاء كأنّها ... منارة ممسى راهبٍ متبتّل
إلى مثلها يرنوا الحليم صبابةً ... إذا ما اسبكرت بين درعٍ ومجول
كبكر المقاناة البياض بصفرة ... غذاها نمير الماء غير المحلّل
تسلّت عمايات الرّجال عن الصبّا ... وليس فؤادِي عن هواك بمنسل

ففي الأبيات السّتة الأولى رَسَمَ لمحبوبته صورةً بالأوصاف تناولها جزءاً جزءا ، حتّى ظهرت للرّائي مكتملةً مقرمدةً ، فخصرها ضامرٌ ، وترائبها نظيفةٌ برّاقةٌ كالمرآة ، وخدّها أسيلٌ وعيناها تجتمع فيهما العذوبة والحنان مع الاتّساع، وشعرها طويلٌ فاحمٌ ، وساقها كأنبوب النّخل المسقّي .

وكون المسك يضحى في فراشها كنايةٌ عن ترفّهها وأنّها مخدومةٌ تنام حتّى الضّحى .

ومن أجمل ما وصفت به الحبيبة في المعلّقات أبيات طرفة بن العبد الّتي تحكي في محبوبته خولة كَحَلَ العينين ، وحوّة الشّفتين ، وطول الجيد وحسنه، وإشراقة الابتسامة ، فأسنانها أقحوانٌ خرج نوره من دعصٍ نديّ ، وقد أضاف طرفة هذا الأقحوان إلى الدّعص النّدي إمعاناً منه في المحافظة على أسنان محبوبته ، وجعل بريقها لازماً لا يريم . أمّا وجهها فنضرٌ نقيٌّ يعكس نضارة الشّمس ، وضياء الشّمس ، فقد كسته منها النّضارة والجمال :

وفي الحيّ أحوى ينفض المرد شادنٌ ... مظاهر سمطَيْ لؤلؤٍ وزبرجد
خذولٌ تراعي ربربًا بخميلة ... تناول أطراف البرير وترتدي
وتبسم عن ألمي كأنّ منوّرا ... تخلّل حرّ الرّمل دعصٌ له ندي

سقته إياة الشّمس إلاّ لثاتة أسفّ ولم تكدم عليه بأثمد
ووجهٌ كأنّ الشّمس ألقت رداءها عليه ، نقيُّ اللّون لم يتخدّد

وتشبيه الثّغر بالأقحوان وإن كان موجودًا عند طرفة وغيره ولكن طرفة امتاز بالمحافظة على المشبّه به فجعل هذا الأقحوان نديًا فوق تَلٍّ مشبّع بالماء ، وأحاطه بمنطقة من حرِّ الرّمل ليمنع وصول الغبار إليه . وذلك يعكس مدى اهتمامه بالمشبّه (أسنان محبوبته) ، فهي بيضاء عطرةٌ محافظةُ على صفَتَيْ البياض والعطر بصورةٍ مستمرّةٍ .

وهذا عمرو بن كلثوم يرسم لنا صورةً للحبيبة الّتي يرتئيها ، وذلك في ثنايا الفخر ، ممّا يؤكّد أنّ شعراء الجاهليّة كانوا يقدّمون كفاءات لمحبوباتهم تدلّ على أنّهم جديرون بالمحبّة . وأهمّ تلك الكفاءات البطولة ّالّتي دفعت بعمرو بن كلثوم إلى إيراد غزله في ثنايا الفخر ، وهو موضوع سنشاهده متجسّما في معلقة عنترة بن شدّاد .

يقول ابن كلثوم :

قفي قبل ّالتّفرّق ياظعينا نخبّرك اليقين وتخبرينا
قفي نسألك هل أحدثت صُرمًا لوشك البين أم خنت الأمينا
بيوم كريهةٍ ضرباً وطعناً أقرّ به مواليك العيونا
وإنّ غدًا وإنّ اليوم رهنٌ وبعد غدٍ بما لا تعلمينا
تريك ــ إذا دخلت على خلاءٍ وقد أمنت عيون الكاشحينا
ــ ذراعَيْ عيطلٍ أدماء بكرٍ هجان اللّون لم تقرأ جنينا
وثديًا مثل حقّ العاج رخصًا حصانا من أكفِّ اللاّمسينا
ومتنَيْ لدنةٍ سمقت وطالت روادفها تنوء بما ولينا
ومأكمةً يضيق الباب عنها وكشحًا قد جننت به جنونا
وساريتَيْ بلنطٍ أو رخامٍ يرنّ خشاش حليها رنينا

وممّا يلاحظ هنا أنّ صورة ساقِ المحبوبة أمعن في الامتلاء والملاسة ، من

ساقِ محبوبة امرئ القيس الّذي يشبه أنبوب النّخل المسقيّ . فإنّ دلالة البلنط والرّخام على الامتلاء والاستـواء والملاسة أقوى من دلالة النّخل المسقّي ، في قول امرئ القيس :

. . . . وساقٍ كأنبوب السّقيّ المذلّل

ـــ أمّا لبيد بن ربيعة ، وعنترة بن شدّاد ، والحارث بن حلّزة ، فأجمل غزلهم ذلك الّذي يشتكي البعاد وانقطاع الحبيب وبُعْدَه ، ويبثّ ألم الحرمان المشوق . فهذا لبيد يذكر محبوبته نوار ويشبّب بها ، فقد تعذّر وصوله إليها ، فبينه وبينها الجبال والفيافي والمسافات الطّويلة :

بل ما تذكّر من نوار وقد نأت ... وتقطّعت أسبابها ورمامها
مرّيةٌ حلّت بفيد وجاورت ... أهل الحجاز ، فأين منك مرامها
بمشارق الجبلين أو بمحجّر ... فتضمّنتها فردةٌ فرخامها
فصوائقٌ إن أيمنت فمظنّةٌ ... فيها وحاف القهر أو طلخامها

ويسير عنترة بن شدّاد على نفس المنوال حين يقول :

كيف المزار وقد تربّع أهلها ... بعنيزتين وأهلنا بالغيلم ؟

وذكر الأمكنة في حدّ ذاته يرشد إلى أنّ هناك عسراً شديداً في الوصول من مكان إلى آخر ؛ فالوصول متعسر من الغيلم إلى عنيزتين . على أنّ مدلول الأمكنة سواءٌ أكانت متقاربةً أو متباعدةً يمكن أن نفهمه عسراً في الوصال ، وعقباتٍ في الطّريق . وقبل البيت الّذي أوردناه :

وتحلّ عبلة بالجواء وأهلنا ... بالحزن فالصّمّان فالمتثلّم

ولكنّ الأمر هنا لم يكن مجرّد عسرٍ في الوصال ، فقد أقامت الحبيبة هذه وسط قوم أشراسٍ يزأرون زئير الأسود :

حلّت بأرض الزّائرين فأصبحت ... عسراً عليّ طلابك ابنة مخرم

والّذي عمّق مأساة عنترة أنّ عبلة كانت بجواره ، ولكنّها هجرت هذا الجوار بفعل رحلة أهلها كعادة قبائل العرب في رحلاتهم انتجاعاً للماء والمرعى ، فإنّ هذه الرّحلة جعلت نفس عنترة سوداء ونهاره ليلاً حالكاً ،

ولذا قد كسي صورة نفسه للنّياق الّتي شكّلت ركب الرّحيل :

إن كنت أزمعت الفراق فإنّما زمّت رحالكم بليلٍ مظلم
ما راعني إلاّ حمولة أهلها وسط الدّيار تسفّ حبّ الخمخم
فيها اثنتان وأربعون حلوبةً سودًا كخافية الغراب الأسحم

فليس المهمّ في التصّوير هنا أن تكون رحلة القوم قد ابتدأت ليلاً ، ولكن يهمّنا أن نوضّح أنّ هذه الرّحلة سبّبت حزناً شديدًا وألماً مرّاً لعنترة . وأرجّح هنا أن يكون اللّيل الحالك هذا هو ليل الحزن والألم الّذي قام في نفسيّة الشّاعر واستطاع أن يخلعه على كلّ النّوق الّتي شكّلت الرّكب الرّاحل .

ولنا أن نسأل ، لماذا خافية الغراب ؟ ذلك أنّ الخافية تحتفظ بسوادها الحالك كاملاً قوياً أمّا الرّيش الخارجيّ فتخفّف ضربات الشّمس والرّياح من سواده . ومع ذلك فإنّ هذا الغراب أسحمٌ أي شديد السّواد . والحقيقة أنّ السّواد ينبثق من جسد عنترة ومن نفسه المظلمة بفراق الحبيبة .

وعنترة بن شداد هو أكثر شعراء الجاهليّة حديثًا لمحبوبته عن نفسه وبطولاته ؛ لأنّه أحوجهم إلى أن يثبت نفسه في ميدان البطولة ، ويقدّم شهادةً تبرر زواجه من عبلة، وتستر جانب أمّه السّوداء الّذي كان سببًا في رفضه :

إن تغدفي دوني القناع فإنّني طَبٌّ بأخذ الفارس المستلئم
أثني عليّ بما علمت فإنّني سمحٌ مخالقتي إذا لم أظلم
....
هلا سألت الخيل يابنة مالكٍ إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي

وغدف القناع هنا كنايةٌ عن التّمنّع وكيف يكون ذلك مع فارس بطلٍ مثل عنترة ؟ فالشّاعر هنا ينكر تمنّع عبلة عليه مع أنّه أهلٌ للثّناء ، وبطلٌ مغوارٌ يعرفه كلّ الأبطال الّذين خاضوا معه الحروب ، وبإمكان عبلة أن تتأكدّ من ذلك بسؤالٍ مباشرٍ للفرسان حتي تتوصّل إلى اليقين في أمر بطولته الّتي يقدّمها لها شهادة كفاءة تبّرر زواجه منها . وقد وصف محبوبته على لسان جاريته الّتي بعثها تتجسّس أخبارها ، ووصفها في حالة التفاتها بأنّها تشبه ولد

ظبي من خير الغزلان ، وجيّدها : ذلك النّوع الذّي يسمه بياضٌ خالصٌ في شفتهَ العليا وأنفه :

وكأنّما التفتت بجيد جداية ٍ رشإٍ من الغزلان حرٍّ أرثم

أمّا الحارث بن حلزّة فحاله حال البردان المغرور الّذي يشاهد النّار من على بعدٍ ولا يستطيع أن يصطليها . وهو أشدّ حاجةً إلى التّدفئة ، وأكثر حاجةً إلىَ القرب من تلك النّار . . وفي المعنى أنّ محبوبته مشرقةٌ بالضّياء لدرجة أنها تشاهد أنّى كانت ، وتلوح في عين الحبيب :

فتنوّرت دارها من بعيدٍ بخزاري هيهات منه الصّلاء

أوقدتها بين العقيق فشخصين بعودٍ كما يلوح الضياء

ونلاحظ أنّ الشّعر الغزليّ الّذي جاء في وصف حبيبةٍ بعينها جاء حاراً متدفّقاً بالحيويّة كما شاهدنا في شعر عنترة في عبلة ، وشعرَ طرفة في خولة . أمّا تلك الأشعار الّتي ذكرت أكثر من واحدة ، أو تحدّثت بصيغة عامّة عن النّساء ، فإنّها في غالبها تتّسم بالبرود العاطفيّ .

ومن ذلك قول امرئ القيس :

كدأبك من أمّ الحويرثِ قبلها وجارتها أمّ الرّباب بمأسل
إذا قامتا تضوّع المسك منهما نسيم الصّبا جاءت بريّا القرنفل

وقول زهير :

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائنٍ[1] تحمّلن بالعلياء من فوق جرثم
جعلن القنان عن يمينٍ وحزنه وكم بالقنان من محلٍّ ومحرم
وعالين أنماطًا عتاقا وكلّة وراد الحواشي لونها لون عندم
ظهرن من السّوبان ثمّ جزعنه على كلّ قينيٍّ قشيبٍ ومفأم
ووركن في السّوبان يعلون متنه عليهنّ دلّ النّاعم المتنعّم
كأنّ فتات العهن في كلّ موقفٍ وقفن به حبّ الفنا لم يحطّم

---

(١) صرف الشّاعر هنا الممنوع ؛ استجابة لنسق الموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة الّتي يطلبها المقام . .

بكرن بكوراً واستحرن بسحرة ... فهنّ ووادى الرّسّ كاليد في الفم
وفيهنّ ملهىً للّطيف ومنظرٌ ... أنيقٌ لعين النّاظر المتوسّم

وقول لبيد :

شاقتك ظعن الحيِّ حين تحمّلوا ... فتكنّسوا قطنًا تصرّ خيامها
من كلّ محفوفٍ يظلّ عصيّهُ ... زوجٌ عليه كلّةٌ وقِرامها
زجلاً كأنّ نعاج توضح فوقها ... وظباء وجرة عطّفًا أرآمها

ومن الواضح أنّ لبيد استطاع أن يضفي على التّصوير حركةً وقوّةً من خلال استعماله للمفردة تكنّسوا [١] ولأختها تصرّ . وأصل التّكنّس دخول الكناس وهو للظّبي أو الوحش وبذا استفدنا أنّ هؤلاء الظّعائن كنّ جميلات يشبهن الظّباء أو بقر الوحش ولكنّ التّشبيه هنا تُنُوسي فكنّ الظّباء أنفسهنّ فتكنّسن .

والصّرير هنا معناه صوت الرّحل ، وفي مدلوله هذا الحركة التّصويريّة الّتي صحبت دخول النّساء للهوادج ممّا يبعث في النّفس الاشتياق والحنين .

أمّا وصف ديار المحبوبة الّذي خصّه بعض مؤرّخي التّاريخ الأدبيّ باسم النّسيب فقد جعله خمسةٌ من أصحاب المعلّقات مقدمات صريحةً لمعلّقاتهم جرياً وراء منهج القصيدة الجاهليّة الّتي كانت تلتزم التّقديمَ بالنسّيب . وهؤلاء الخمسة هم ، امرؤ القيس ، وطرفة ، وزهير ، ولبيد ، وعنترة .

ففي مقدمة معلقة امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل ... بسقط اللّوى بين الدّخول فحومل
فتوضح فالمقراةِ لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوبٍ وشمأل
ترى بعر الأرآم فى عرصاتها ... وقيعانها كأنّه حبّ فلفل
كأني غداة البين يوم تحمّلوا ... لدى سمرات الحىّ ناقف حنظل
وقوفًا بها صحبي علىّ مطيّهم ... يقولون لا تهلك أسىً وتجمّل

(١) لبيد هو الوحيد من أصحاب المعلّقات الذي استخدم التّكنّس لدخول النّساء للهوادج عند رحلة الانتجاع .

وإن كان امرؤ القيس يعتبر السّابق بمسألة الوقوف على الأطلال ، والبكاء على الدّيار والدّمن ، فإنّ طرفة بن العبد قد اهتدى أثره ، وسار على نهجه ، لدرجة جعلت الكثير من الأدباء يجعلون البيت الثّاني سرقةً صريحة من امرئ القيس ، ونستمع إليه يقول في أوّل معلقته :

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفًا بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجلّد

وهذا البيت الثّاني من معلقة طرفة نصٌ حرفيٌ للبيت الخامس من معلقة امرئ القيس ، وليس بين البيتين فرقٌ غير حرف الرويّ .

أمّا زهيرٌ بن أبي سلمى فإنّه قد وقف بديار محبوبته أمّ أوفى بعد انقطاعٍ دام عشرين عامًا ، فتعاقبت عليها السّيول تكشّف عن آثارها الّتي صارت كالوشم في ظاهر اليد من مكان موضع السّوار . ولكنه لم يبك ويستبك كما فعل امرؤ القيس ، ولم يقلّد امرأ القيس في ذلك البكاء كما فعل طرفة ، ولكنه وقف محيّيا مسلّماً ، وهذه الصّفة لا يشاركه فيها أحدٌ من شعراء المعلّقات غير عنترة :

يــا دار عبلة بالجواء تكلّمي وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي

وفي مطلع معلقة زهير :

أمن أمّ أوفى دمنةٌ لم تكلّم بحومانة الدّرّاج فالمتثلّم
دارٌ لها بالرّقمتَيْن كأنّها مراجع وشمٍ في نواشر معصم
بها العين والآرام يمشين خلفةً وأطلاؤها ينهضن من كلّ مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجّةً فلأياً عرفت الدّار بعد توهّم
أثافيّ سفعًا في معرّس مرجلٍ ونؤياً كجذم الحوض لم يتثلّم
فلمّا عرفت الدّار قلت لربعها ألا أنعم صباحاً أيّها الرّبع واسلم

وفي مقدّمة النّسيب عند لبيد بعض الطّول ، حيث بلغت أحد عشر بيتًا، وفيها بعض الأسى العميق ، فتلك الدّيار أصبحت مرتعًا للظّباء والنّعام وبقر

الوحش بعد أن فارقتها نوار :

عفت الدّيار محلّها فمقامها بمنّى تأبّد غولها فرجامها
فمدافع الرّيان عرّي رسمها خلقًا كما ضمن الوحيّ سلامها
دمنٌ تجرّم بعد عهد أنيسها حججٌ خلون حلالُها وحرامُها
رزقت مرابيع النّجوم وصابها ودق الرّواعد جودها فرهامها
من كلّ ساريةٍ وغادٍ مدجنٍ وعشّيةٍ متجاوبٍ إرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنةٌ على أطلائها عوذًا تأجّل بالفضاء بهامها
وجلا السّيول عن الطّول كأنّها زبرٌ تجدّ متونها أقلامها
أو رجع واشمةٍ أسفّ نؤورها كففًا تعرّض فوقهنّ وشامها
فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صمّا خوالد ما يبين كلامها
عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامها

وخامس أصحاب المعلّقات الّذين قدّموا بنسيبٍ صريحٍ هو عنترة بن شداد الّذي عرف طلل ديار محبوبته عبلة بعد توهّمٍ ، ولّما عرفه جعل منه شخصًا ماثلاً وطلب منه الكلام والرّدّ على تحيّته على الرّغم من أنّه طللٌ بالٍ صار مقفراً بعد رحيل الحبيبة .

هل غادر الشّعراء من متردّمٍ أم هل عرفت الدّار بعد توهّم
يا دار عبلة بالجواء تكلّمي وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي
حيّيت من طللٍ تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أمّ الهيثم

أمّا الحارث بن حلّزة فقد استطاع ــ كما لاحظ الدّكتور عبد العزيز الكفراوي (١) ــ أن يخرج أحاديث الأطلال والدّمن عن ثوبها التّقليدي ، ويجعل من تلك الأحاديث موضوعاً حيّاً ، ولذا كانت مقدّمته الطّلليّة غير

(١) في كتابه : الشّعر العربي بين الجمود والتّطور ، ص ٣٢ .

واضحة في خضوعها للمنهج الجاهليّ ، فحبيبته أسماء تعلنه بعزمها على الفراقَ ، وديارها لم تكن عند الحارث مثل سابقيه آثارًا مقفرةً يسكنها الوحش، وتعتورها الرّياح والأمطار فتصيّرها كالوشم ، وهو يتردّد من دارٍ إلى دارٍ ، ومن منزلة إلى أخرى فعل الوله الفاقد المحروم . وفي النّهاية ينهمر منه الدّمع ، حيث لاَ ينفع الدّمع محبًا ، ولا يرجع حبيبًا :

آذنتنا ببينها أسماء ... ربّ ثاوٍ يملّ منه الثّواء
بعد عهدٍ لنا ببرقة شمّا ... ء فأدنى ديارها الخلصاء
فالمحيّاة فالصّفاح فأعنا ... ق فتاقٍ فعاذب فالوفاء
فرياض القطا فأودية الشّر ... بب فالشّعبتان فالإبلاء
لا أرى من عهدتُ فيها فأبكي ... اليوم دلهًا وما يحير البكاء

وعمرو بن كلثوم هو الّذي انفرد دون غيره من أصحاب المعلّقات بجعل موضوع مقدّمة معلّقته خمريًا ، يخاطب فيه السّاقية خطابًا ممزوجا بالفخر ، لأنّ موضوع المعلّقة الأساس الفخر القبلي ببني تغلب ، وذكر أيّامهم يلحّ عليه (١) .

ألا هبّي بصَحْنِك فاصبَحِينا (٢) ... ولا تبقي خمور الأندرينا
مشعشعةً كأنّ الحصّ فيها ... إذا ما الماء خالطها سخينا
تجور بذي اللّبانة عن هواه ... إذا ما ذاقها حتّى يلينا
ترى اللّحز الشّحيح إذا أمرت ... عليه لماله فيها مهينا
صبنت الكأس عنّا أمّ عمرو ... وكان الكأس مجراها اليمينا
وما شرّ الثّلاثة أمّ عمرو ... بصاحبك الّذي لا تَصبَحينا
وكأسٍ قد شربت ببعلبك ... وأخرى في دِمَشقَ وقاصرينا

---

(١) هذا بدءٌ فريدٌ لم يخالف النّسق السّائد في المعلّقات فحسب ؛ بل خالف منهج القصيدة الجاهليّة على العموم .

(٢) الأصل في أمر الرّباعي أن تكون همزته قطعٌ ، نحو أَكرِمْ وأَنعِمْ وأَصبِحْ ؛ ولكنّ الشّاعر هنا استخدمها وصلاً لمقتضى الموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة .

على أنّ موضوع الغزل الجاهلي عمومًا ، وفي المعلقات بوجه خاصٍ يعتبر من أثرى موضوعات الشّعر العربي، سواءٌ أكان وصفًا للحبيبة ومَفاتنها، أو وصفًا لآثار ديارها ، أو وصفًا من المحبّ لنفسه ؛وصفاً يبرّر زواجه منها ، ويظهره بالكفاءة دون غيره . ولا نوافق ابن قتيبة في قوله : إنّ مقدّمة النّسيب مجّرد وسيلة يحاول الشّاعر أن يجتذب بها قلوب النّاس وأسماعهم : ذلك أنّ هذه المقدّمة وهي جزء حيويٌّ من القصيدة تمثّل موضوعًا أساسًا في القصيدة الجاهليّةِ ، وربما تكون هي الأصل الّذي تتفرع عليه الموضوعات الأخَر فيما بعد . وقد فعل ذلك طرفة بن العبد ، فقدّم بالنّسيب ، ثمّ وصف محبوبته خولة وذكر رحلتها ، ولمّا أراد أن يصل إلى ديارها الجديدة البعيدة لم يجد وسيلةً لقطع المسافة بينه وبين دار محبوبته الّتي ارتحلت إليها غير النّاقة الّتي أوصافها كذا وكذا . . . فوصف النّاقة الأساس في قصيدة طرفة جاء في ظلال المقدّمة الطّلليّة ممّا يؤكّد أهميّتها جزءًا أساسًا مقصودًا في القصيدة الجاهليّة وفي المعلّقات .

وحتى فخره بنفسه يمثّل المؤهّل الّذي به يستحق الزّواج من امرأةٍ عربيّةٍ ماجدة مثل خولة الكلبّية . فمثل هذه الفتاة تعجب بالبطولة المتفرّدة في من يرتبطُ بها زوجًا ، ولذا كان وصفه لنفسه بأنّه الرّجل الضّرْب المعروف في المعارك إذا أمسكت يده بمقبض السّيف .

على أنّ فخر طرفة له معنىً آخر يرتبط أيضا بحبّه لخولة فإنّ الطّريق الوعرة الموحشة بينه وبينها تستلزم هذا الفخر الشّخصيّ الذي يؤهّله إلى قطع هذا الطّريق . وكلّ هذا ينفي ما ذهب إليه ابن قتيبة من أنّ المقدّمة الغزليّة مجّرد وسيلةٍ يحاول الشّاعر أن يجذب بها قلوب النّاس وأسماعهم .

الفصل الثّاني

الفتوّة والفخر

إنّ المجتمع الجاهلي في الجزيرة العربيّة يحتّم على شبابه فعل محامد كثيرة، منها الفتوّة . والفتوّة عند الجاهليّين وليدة الشّعور بالتّفوّق على الآخَرين ، خاصّةً في ميدان القتال . وميدان القتال دون غيره يعتبر المحكّ الأساس لإبراز هذه الفتوّة وتلك البطولة .

وفي استقرائنا للمعاني الّتي عبّرت عنها المعلّقات ألفينا أنّ الشّاعر الجاهلي يزهو تارةً بنفسه وتارةً بقبيلته ، وتارةً يعبر عن ثورة نفسه تجاه ظلمٍ ألمّ به ، ويجيء ذلك التّعبير في شكل الفخر .

وفي بعض الحالات ألفينا التّعبير عنجهيّا يتحدّث عن غبطة الشّاعر بنفسه، عن طريقِ أسلوبٍ مباشرٍ ، معتزٍّ بالنّفس ، ومدّعٍ بأنّ النّاس يعرفون بطولته فهي ظاهرةٌ للعيان ، ولنقرأ قول طرفة :

أنا الرّجل الضّرب الّـذي تعـرفونـه خشاشٌ كرأس الحيّة المتوقّد

فسنجده رسم لنفسه صورةً خفيفةً حيويّةً عن طريق استعمال كلمة «الضّرب » وفي رأس الحيّة المتوقّد دلالةٌ على الظّهور والحيويّة واليقظة وذكاء الذّهن .

أو قوله :

إذا القوم قالوا من فتًى خلت أنّني عُنيت فلم أكسل ولـم أتبلّد

وأحياناً أُخَر تلحق بالشّاعر ظلامةٌ من البيئة الاجتماعية فتصيبه بالتّنقيص، وتدعوه إلى التّطامن والقعود ، ولكنّ الشّاعر يثور على هذه النّظرة ، ويدفعه الإحساس بالظّلم إلى الافتخار بنفسه في الميدان الّذي تواضع الجاهليّون على أنه مكان إبراز الأصالة والبطولة : وهو ميدان الحرب : ومن يدفع بنفسه إلى قلب المعركة حيث يحمي الوطيس ، وتتنازل فرص السّلامة يستطيع أن يؤكّد

أصالته ورجولته ، ويستطيع أن يستلّ لنفسه شهادة البطولة .

فهذا عنترة بن شداد العبسيّ يُعَيَّر بأمّه الحبشيّة ، فهو ليس نسيب الخؤولة. وهذا الموقف دفعَ عنترة لإبراز بطولةٍ تغطّي على أصحاب الأعمام والأخوال :

وإذا الكتيبة أحجمت وتراجعت ألفيت خيراً من معمٍّ مخول

فكأنّ عنترة هنا يشير إلى الميدان الّذي يُثبت كرم الأصل ، ويحقّق شرف الانتماء ، وينقل بذلك معيّريه إلى الموقف الّذي بإمكانه أن يُعيّرهم فيه . وثورته على الظّلم الّذي لحق به ، ولدّت عنده حالةً من الفخار الشّخصيّ ، بحيث رفع نفسه فوق الآخرين ، وقدّم ذلك شهادة كفاءة تؤهّله للزّواج من عبلة ، فمثله لا يستحقّ أن تصّد عنه ؛ لأنّه بطلٌ متفرّدٌ ، والبطولة ما تطلبه الفتاة العربيّة الماجدة في من يتقدّم لها للزّواج :

إن تغدفي دوني القناع فإنّني طبٌ بأخذ الفارس المستلئم

وغدف القناع هنا معناه التّمنّع . ومراده أنّ الفارس مثلي لا يُتَمَنّع عليه .

ويذهب عنترة إلى ما هو أبعد من ذلك ، فيري حبيبته كيف أنّه يتفوّق على كرام النّاس وأشرافهم، وكيف يضرب أبطالهم في أرض المعركة ضرباتٍ نافذةً ناجزةً تخلّفُ وراءها صورةً حيّةً لأصوات الجروح ، وألوان الدّماء :

وحليل غانيةٍ تركت مجدّلا تمكو فريصته كشدق الأعلم
سبقت يداى له بعاجل طعنةٍ ورشاش نافذةٍ كلون العندم

ويقول في موطنٍ آخر من المعلّقة ·

ومدجّجٍ كره الكماة نزاله لا ممعنٍ هربًا ولا مستسلم
جادت له كفّي بعاجل طعنةٍ بمثقّف صدق الكعوب مقوّم
برحيبة الفرغين يهدي جرسها باللّيل معتَسّ الذّئاب الضرّم
فشككت بالرمّح الأصِمّ ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرّم
فتركته جزر السّباع ينشنه يقضمن حسن بنانه والمعصم

وشعور عنترة بالضّعة من جانب أمّه ، هو الّذي حدا به أن يركّز على نفسه ، فجاءت معلقته مثالاً فريداً للفخر الشّخصي المتعمّد ، لأنّه أي الفخر بالنسبة له قضيّةٌ أساسٌ ، بها يمكن تحديد هويته الاجتماعية ، وعن طريقها يريد أن ينفذ إلى حبّه « عبلة » ولها يقدّم بطولته ، ويسألها أن تتعرّف على أخباره من الأبطال العائدين من أرض المعركة ، حيث يحقّق النّصر ويأنف الغنيمة ؛ يأنف الغنيمة لأنّها ليست مطلبًا له ، فمقصده البطولة التي تبرّر زواجه من عبلة :

هلاّ سألتِ الخيلَ يا بنةَ مالكٍ   إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابحٍ   نَهدٍ تعاورة الكماة مكلّم
طورًا يجرّد للطّعان وتارةً   يأوي إلى حصد القسيّ عرمرم
يخبرك من شهد الوقيعة أنّني   أغشي الوغي وأعفّ عند المغنم
فأرى مغانم لو أشاء حويتها   فيّصدني عنها الحيا وتكرّمي

وعنترة أهلٌ لثناء عبلة عليه بما علمت من المحامد والمناقب المنسوبة إليه ، فإنّه سهل المعاشرة ، سمحٌ إذا لم يبخس حقّه ؛ فإذا ظلمه أحدٌ عاقبه عقابًا كريهًا ، له مرارة العلقم . وهذه الصّفة أيضًا وهي القدرة على تأديب المعترض من صفات الفتوّة عند الجاهليّين :

أثني عليّ بما علمت فإنّني   سمحٌ مخالقتي إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإنّ ظُلْمِي باسلٌ   مرٌّ مذاقته كطعم العلقم

بل إنّ عنترةَ في قلب المعركة وفيٌّ لوصاة عمّه له باقتحام القتال ، ومناجزة الأبطال ، حيث تشتدّ الحرب ، وتَفْرَقُ الكماة من هول المعركة . وإنّ أصحابه يجعلونه في وقت الشّدّة مجنّاً لهم من رميات الأعداء ، يقيهم الضّربات ، ويهتفون باسمه في وقتَ تضايق فيه المقدم ، وشدّ المعترك ، وتعاورت الرّماح الطّوال صدر فرسه الأدهم :

ولقد حفظت وصاة عمّي في الوغى   إذ تقلص الشّفتان عن وضح الفم
في حومة الحرب الّتي لا تشتكي   غمراتها الأبطال غير تغمغم

إذ يتّقون بِيَ الآسنّة لم أخم   عنها ولكنّي تضايق مقدمي
لمّا رأيت القوم أقبل جمعهم   يتذامرون كررت غير مذمّم
يدعون عنتر والرّماح كأنّها   أشطان بئرٍ في لبان الأدهم

وإنّ تعويل أصحابه عليه ، والتجاءهم إلى حماه ، أذهب ما بنفسه من سقم ألمّ به نتيجةً للظّلم الاجتماعي الّذي سبّب اضطهاده لسببٍ عنصري ، هو أنّ أمّه حبشيّةٌ :

ولـقـد شفـى نفسي وأبـرأ سقمهـا   قيل (١) الفوارس ويك عنتر أقدم

وركابِ عنترة ذللٌ ، ورأيه نافذٌ ، يدعمه قلبٌ شجاعٌ لا يتخلّف ، وتدبير ذكيٍّ مدعومٌ بالعقل البصير :

ذللٌ ركابي حيث شئت مشايعي   لـبّـى وأحـفـزه بـأمـرٍ مـبـرم

وألاحظ ــ إضافةً إلى ما قدّمت ــ أنّ كلّ الفخر الّذي ورد في معلّقة عنترة بن شدّاد ، فخرٌ شخصيٌّ يتّسم بطابع الفتوّة والبطولة ، ويضفي على شخصيته نوعاً متفرّداً من الشّجاعة . ولا يعرّج عنترة على الفخر القبلي أو الفخر الجماعي البتّة . فلم يذكر بخيرٍ أحداً من قومه الّذين دخل معهم المعارك ، بل ذمّهم عن طريق التعّريض . فهم يتّقون به سنان الأعداء ورميات السّهام ، وإذا ادلهمّ الخطر وحمي الوطيس لم يفعلوا شيئًا ممّا يقتضيه الميدان، بل بادروا بالنّداء لعنترة بن شدّاد ، فارس القوم ، ومقدام العشيرة .

ولم يشاركه واحدٌ من أصحاب المعلّقات في هذه الصّفة ، صفة الاسترسال في الفخر الشخصي غير طرفة بن العبد . على أنّ هناك فرقاً أساساً بين فخر عنترة الشّخصيّ وفخر طرفة الشّخصيّ . فهو عند عنترة أساسٌ متعمّدٌ لارتباطه بوضع عنترة نفسه ومكانته في الحياة الاجتماعيّة . أمّا عند طرفة ، وعلى الرّغم ممّا اتسّم به الفخر الشّخصيّ في معلّقته من الاعتزاز والعنجهيّة ، فإنّه يبدو غير أساسٍ في المعلّقة ، وليس مكانه حومة الوغى ، حيث تلتقي الكتائب ، وتلمع الأسنّة والسّيوف ، وتتضايق الأقدام ، لكنّه

(١) معنىً قيل هنا : قَوْلُ .

محاولةٌ لإثبات عدم الخوف أثناء قطع الطّريق الموحش الّذي يقف عقبةً بينه وبين حبيبته . فلقد خاف صاحبه من هذا الطّريق وجاشت نفسه بالفزع ، بينما كان طرفة رابط الجأش فتًى قويّا لا يعرف الخوفُ إلى نفسه سبيلاً : فهو فتى الفتيان الّذي لا يعرف الكسل والتبلّد :

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي
وجاشت إليه النّفس خوفًا وخاله مصابًا ولو أمسى على غير مرصد
إذا القوم قالوا من فتًى خلت أنّني عنيت فلم أكسل ولم أتبلّد

ولعلّه بات من الواضح أنّ عنترة قد أثبت بطولته أمام الأكْفاء من الأبطال المدجّجين بالسّلاح في قلب المعركة ومعترك الحرب ، بينما أثبتها طرفة أمام الطّريق الموحش . والفرق لاشكّ كبيرٌ بين البطولتيْن .

ومابقي من فخر طرفة عاديٌ ليس فيه نوعٌ من التّفرّد ، فهو لا ينزل الأمكنة المنخفضة اتّقاءً للضّيف ، وإذا طلب منه الرّفد أجاب ، وهو من وجهاء القوم وأهل المشورة . ومن أصحاب الفتوة والشّراب ، يروّي نفسه في الحوانيت ، ويصبح ضيفه كأساً رويّةً . وبيته رفيع العماد مصمّد ، ونداماه من الشّرفاء ، بيض الوجوه ، يجتمعون في مجلسٍ تشيع فيه الجارية الحسناء جوّا عطراً ، بثيابها المصبوغة بالزّعفران :

ولست بحلاّل التّلاع مخافةً ولكن متى يسترفد القوم أرفد
فإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تلتمسني في الحوانيت تصطد
متى تأتني أصبحك كأسًا رويّةً وإن كنت عنها ذا غنًى فاغن وازدد
وإن يلتقي الحيّ الجميع تلاقني إلى ذروة البيت الشّريف المصمّد
نداماي بيضٌ كالنّجوم وقينةٌ تروح علينا بين بردٍ ومجسد

ولعلّ أقوى أبياته في الفخر :

أنا الرّجل الضّرب الّذي تعرفونه خشاشٌ كرأس الحيّة المتوقّد
فآليت لا ينفك كشحي بطانةً لعضبٍ رقيق الشّفرتين مهنّد

حسامٍ إذا ما قمت منتصراً به كفى العودَ منه البدءُ ليس بمعضد
أخي ثقةٍ لا ينثني عن ضريبةٍ إذا قيل مهلاً قال حاجزه قدي
إذا ابتدر القوم السّلاح وجدتني منيعًا إذا بلّت بقائمة يدي

وطرفة يتمدّح بأنّه لا تضيره عداوة الواحد أو الجماعة لأنّه ليس بالضّعيف، بل هو القويّ المانع الّذي تهابه الرّجال فتبتعد عن مباراته ، لإقدامه الصّادق وكرم أصله . وهو ليس ممّن تغمّهم النّوائب وحوادث الدّهر ، حتّى يطول ليله بالسّهر أو يظلم نهاره بسحابة الهموم :

فلو كنت وغلاً في الرّجالِ لضرّني عداوة ذي الأصحاب والمتوحّد
ولكن نفى عنّي الرّجال جراءتي عليهم وإقدامي وصدقي ومحتدي
لعمرك ما أمري عليّ بغمّة نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد

وفي آخر فخره الشّخصي يقرّر طرفة أنّه يحبس نفسه في قلب المعركة ، حفاظاً على الشّرف الرّفيع والحسب الماجد ؛ يحبسها حيث ترتعد الفرائص من فرط الفزع ، وهول المعترك :

ويومًا حبست النّفس عند عراكه حفاظاً على عوراته والتّهدّد
على موطنٍ يخشى الفتى عنده الرّدى متى تعترك فيه الفرائص ترعد

ويهمّني أن أذكر أنّ فخر عنترة وطرفة في معلقتيهما ــ على اختلافهما في التّعبير ــ فخرٌ شخصيٌّ خالصٌ ، ولم يخلص فخرٌ في معلّقةٍ أخرى للشّخصيّة .

أما لبيد بن ربيعة فقد زاوج في معلّقته بين الفخر الشّخصي والفخر القبلي، فكما تغنّى بمحامد نفسه تغنّى وتمدّح بمحامد قومه . ومعلّقة لبيد هي المعلّقة الوحيدة الّتي وردت فيها هذه المزاوجة . ففي فخره الشّخصيّ :

أو لـم تـدري نـوار بـأنّنـي   وصّال عـقد حـبـائلٍ جـذّامهـا
تَرّاك أمكـنةٍ إذا لم أرضـهـا   أو يعتلق بعض النّفوس حـمامها
بل أنـت لا تدرين كـم من ليـلةٍ   طلْقٍ لذيذٍ لـهـوها ونـدامـهـا
قـد بتُّ سـامـرها وغـاية تاجـرٍ   وافـيتُ إذ رفعت وعـزّ مـدامهـا
أغلي السّبـاء بكلّ أدكن عـاتقٍ   أو جونةٍ قـدحت وفضّ ختامـهـا
وصـبوح صـافيـةٍ وجذب كـرينةٍ   بمـوتّرٍ تـأتـالـه إبهـامـهـا
بادرت حاجـتها الدّجاج بسـحرةٍ   لأعلّ منهـا حـين هبّ نيـامـهـا
وغـداة ريحٍ قـد وزعت وقـرّةٍ   قد أصبـحت بيد الشّمال زمـامها
ولقد حـميت الحيّ تحـمل شكّتي   فرطٌ وشـاحي إذ غدوت لجامـهـا
فـعلوت مـرتقـبـاً إلى ذي هبـوةٍ   حـرجٍ إلى أعـلامـهنّ قتـامـهـا

إنّ هذا التّمـدّح الهادئ بالنّفس في فـخر لـبيـد الشّخصي سيـنقلب إلى مبالغات طائلةٍ في تمدّحه بأمجاد القـبيلة ، ممّا يجعلني أرجّح أنّ لبيد بن ربيعة العامـري يعيش وسط أبطالٍ يعـترف بهم ، ويجعل نـفسه جـزءًا منهم ، فإنّ القبيلة العامريّة هي المدرسة الّتي شرب فيها كأس البطولة والمجد الحسيب .

إنّ الفخر القـبلي عند لبيد فيـه كثيرٌ من التّطاول والشّمـوخ ، فإذا التقت المجامع وانتـدى أهل الرأي سادهم رجلٌ مـنّا يفضّ النّزاع ويقمع الخـصوم . ومنّا من يقسم الغنائم فيعط الحقوق ويهضم حقّ نفسه . . . وقومي السّعاة إذا نزل الأمر العظيم دفعوه وردّوه عن العشائر ، وإذا أتت الحرب شرّفوا ساحتها بالبطولة . أمّا إذا كـان الأمر سِلْماً ، فـهم أهل الرّأي ، وإليهم الحـكومة . وديارهـم ربيعٌ للمـجـاور وللمرمـلات في قـحط الأيّام وسوء السّنين، فـهم العشيرة المتماسكة المترابطة :

إنّا إذا التـقـت المجـامـع لم يزل   منّا لزاز عظـيـمـةٍ جـشّامـهـا
ومـقـسّمٌ يعطى العـشـيرة حـقّهـا   ومـقـذمرٌ لحـقـوقـها هضّامـهـا
فـضلاً وذو كـرمٍ يعـين على النّدى   سـمحٌ كسـوب رغـائبٍ غنّامهـا

من معشرٍ سنّت لهم آباؤهم ... ولكلِّ قومٍ سنّةٌ وإمامها
لا يطبعون ولا يجور فعالهم ... إذ لا يميل مع الهوى أحلامها
فاقنع بما قسم المليك فإنَّما ... قسم الخلائق بيننا علاّمها
وإذا الأمانة قُسّمت في معشرٍ ... أوفى بأوفر حظّنا قسّامها
فبنى لنا بيتًا رفيعًا سمكه ... فسمى إليه كهلها وغلامها
وهمُ السّعاة إذا العشيرة أُفظعت ... وهمُ فوارسها وهمْ حكّامها
وهمُ ربيعٌ للمجاور فيهم ... والمرملات إذا تطاول عامها
وهمُ العشيرة أن يبطّئ حاسدٌ ... أو أن يلوم مع العدّو ليامها

وهناك معلّقتان تمخّض الفخر فيهما للتّمدح بالقبيلة والأهل فلا مكان فيهما للفخر الشّخصيّ ، وهما معلقتا عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلّزة . والمعلّقتان يجمعهما رابطٌ ويتعلّقان بحوادث مشتركة فإنّ عمرو بن كلثوم من قبيلة تغلب المنيعة الجانب لدرجةٍ جعلت العرب بعد الإسلام تقول :

لو أبطأ الإسلام لأكلت بنو تغلب النّاس . والحارث بن حلّزة من قبيلة بكرٍ وهو شاعرها ، وكانت بين تغلَب وبكرٍ عداوةٌ تمخّضتْ عنها حرب البسوس الشّهيرة .

وفي إحدى الخصومات بين القبيلتين احتكمتا إلى عمرو بن هند ملك الحيرة ، وتفاخرت القبيلتان بين يديه بفخرٍ قبلي فقد قال سيد تغلب وشاعرها عمرو بن كلثوم جزءاً من معلقته في ذلكَ الموقف ، وقال شاعر بكرٍ الحارث ابن حلّزة جزءاً من معلّقته في ذات الموقف .

ونلاحظ أنّ الفخر القبلي في معلقة عمرو بن كلثوم قسمان قسم أيّام التّحاكم السّالف الذّكر ، وفيه :

أبا هندٍ فلا تعجل علينا ... وأنظرنا نخبّرك اليقينا
بأنّا نورد الرّاياتِ بيضًا ... ونصدرهنّ حمرًا قد روينا
وأيّامٍ لنا غرٍّ طوالٍ ... عصينا الملك فيها أن ندينا

وسيّد معشرٍ قد توجوه بتاج الملك يحمي المحجرينا
تركنا الخيل عاكفةً عليه مقلّدةً أعنّتها صفونا

....

نطاعن ما تراخى النّاس عنّا ونضرب بالسّيوف إذا غشينا
بسمرٍ من قنا الخطّيّ لدن ذوابل أو ببيضٍ يعتلينا
كأنّ جماجم الأبطال فيها وسوقٌ بألا ماعز يرتمينا
نشقّ بها رؤوس القوم شقًّا ونختلب الرّقاب فتختلينا

وممّا يلاحظ على عمرو عقده لهذه المقارنة التّشبيهيّة بين رؤوس الأبطال وقد اقتطعتها سيوف تغلب من الأجساد ورمت بها بالأماعز، وبين الأرحل والأحمال مع الاختلاف الكبير في الشّكل . لكنه تصيّد الصّفة المشتركة في العظمة ، فهذه رؤوسٌ ضخمةٌ عظيمة كالأحمال . وربما أراد أنّ هؤلاء أبطال عظامٌ . فنقل العظم من الكلّ الّذي هو البطل إلى رأسه ، عن طريق تسمية الشّيء باسم جزئة .

وقوم عمرو بن كلثوم ورثاء الشّرف كابراً عن كابرٍ ، يحمونه بسيوفهم ورماحهم حتّى يتمخّض لهم واضحًا ، فإذا أتى الغازي وهرب غيرنا ثبتنا وحمينا الجار ، وجزرنا رؤوس الغازين ، وسبينا النّساء واستبحنا الأموال :

ورثنا المجد قد علمت معدٌّ نطاعن دونه حتّى يبينا
ونحن إذا عماد الحيّ خرّت عن الأحفاض نمنع من يلينا
نجذُّ رؤوسهم في غير برٍّ فما يدرون ماذا يتّقونا

وبعبارة فيها التّهديد والإنذار والتّحدّث عن موقف القوّة يقرّر : إن قبيلتنا لا يمسّها الضّعف ولا التذلّل يومًا ، ولا تعرف التعّب من دخول الحروب . فإذا سفه أحدٌ علينا سفهنا عليه فوق سفهه ، وعلّمناه أنّ جهلنا أكبر من جهله:

ألا لا يعلم الأقوام أنّا تضعضعنا وأنّا قد ونينا
ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا

أمّا القسم الثّاني من هذا الفخر الوارد في معلقة عمرو بن كلثوم فقد قاله بعد قتله لعمرو بن هند إثر محاولتـه استخدام امّه أمّه في القصّة الشّهيرة الّتي أنفت ليلى بنت المهلهل فيهـا أن تناول الطّبق لأمّ عمرو بن هند وجاء في هذا القسم من الفخر القبليّ :

بأيّ مـشـيـئـةٍ عـمـرو بن هندٍ نكون لقـيلكـم فـيـهـا قـطينا
بأيّ مـشـيـئـةٍ عـمـرو بن هند تطـيع بـنا الـوشـاة وتزدريـنا
تهـددنا وأوعـدنا رويْدًا مـتى كنّا لأمّك مـقـتـوينا
فـإنّ قناتنا يا عـمـرو أعـيت على الأعـداء قـبلك أن تلـينا
إذا عـضّ الثـقّاف بهـا اشمـأزّت وولتـه عـشـوزنهً زبـونا
عـشـوزنةً إذا انقلـبت أرنّت تشجّ قـفـا المثّقف والجـبـينا

ويطلب من بكرٍ القـبيلة المنافـسة أن تتنحّي وتتبـاعد عن مـباراة تغلب ، فـإنّها علمت من تغلـب وكيف ترتمي كـتائـب أبطالها في الحـروب ، وعلى رؤوسهم البـيض ، وبأيديهم سيـوف يجيدون تحـريكها في أرض المعـركة ، ويحسنون استخدامها في رؤوس الأعداء :

إلـيكم يـابـنـى بـكـرٍ إليـكـم ألّما تعـرفـوا منّا اليـقـينا
ألّا تـعلـمـوا منّا ومـنكـم كـتـائب يطّعـنّ ويـرتمـينا
علينا الـبـيض واليلب اليـمـاني وأسيـافٌ [١] يقـمـن وينحنـينا

ويختم عمرو بن كلثوم معلّقته بصورةٍ مجملةٍ للمحامد كما يراها المجتمع القبلـيّ في الجاهليّة ، ويوضّح أنّها مـجسّمـةٌ فيّ قبيـلة تغلب ، فهي قـبيلةٌ معـروفة بأنّهـا تطعم الضّيف ، وتهلك العـدوّ ، وتسود على الآخريـن فهي صاحبة الإرادة النّافذة ، الآخذة التّاركة المعطية المانعة . هذه قبيلةٌ مختارةٌ تنزل من بلاد العرب تأخذ أحـاسن الأشياء وتترك لغيرها أراذلهـا ، فهم الشّجعان

(١) لعلّ الوزن هو الّذي اضطره لاستخدام جمع القلّة « افعال » مكان جمع الكثرة « فعول » .

الّذين تعرفهم كلّ القبائل ، ولا ينقادون للملك حين يسوم غيرهم خسفًا ، وهم كثرةٌ كاثرةٌ ضاق البّر من جيوشهم وضاقت البحار عن سفنهم . وإذا بلغ صبيّهم وقت الفطام دانت له جبابرة الرّجال من الآخرين .

وقد علم القبائل من معدٍّ إذا قببٌ بأبطحها بنينا
بأنّا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنّا المانعون لما أردنا وأنا النّازلون بحيث شئنا
وأنّا التّاركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنّا العاصمون إذا أطعنا وأنا العارمون إذا عصينا
ونشرب إن وردنا الماء صفواً ويشرب غيرنا كدرًا وطينا
ألا أبلغ بنى الطّمّاح عنّا ودعميًّا فكيف وجدتمونا
إذا ما الملك سام النّاس خسفًا أبينا أن نقرّ الذّلّ فينا
ملأنا البّر حتى ضاق عنّا وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الفطامَ لنا صبىٌّ تخرّ له الجبابرُ ساجدينا

ومّما يلاحظ هنا أنّ أداة الاستفتاح « ألا » جاءت مشحونةً بالتّهديد والتّحدّي عند عمرو بن كلثوم . وفي تنكير كلمة صبيٍّ دلالةٌ على إشاعته . فأيّ صبيٍّ من بني تغلب تتجسّد فيه المهابة والعظمة الّتي ترغم جبابرة القبائل الأخر أن تسجد له وتسلّم القياد.

وإذا كنّا قد لاحظنا أنّ عمرو بن كلثوم في قصيدته فخورٌ كلّ الفخر ، معتزٌّ بنفسه وبقومه ، لا يضع اعتباراً في قوله لعمرو بن هند ، ولا يعترف له بفضلٍ ، فإنّ الحارث بن حلّزة قد مدح في مقدّمة فخره عمرو بن هند مدحًا استدراجيا ليكون بجانب قبيلته . وبالفعل فإنّ كتب التّاريخ تروي أنّ عمرو ابن هند قد حكم إثر ذلك لبكرٍ على تغلب . وفي فخره يردّ على عمرو بن كلثوم ، ثمّ يذكر أنّ هناك ثلاث علاماتٍ كلٌّ منها يقضي لقبيلته بالسّبق والفروسيّة ، ويعدّد هذه الآيات مسترسلاً في فخره الهادئ الّذي يتّسم بطابع الحكمة :

أيّهـــا النّاطـق المبلّغ عـنّا ... عند عـمـرٍو وهل لذاك انتـهـاء

من لنـا عنده من الخـيـر آياتٌ ... ثلاثٌ فـي كلّهن الـقـضـاء

آية شـارق الشّقـيـقـة إذ جـاءت ... مـعـدٌّ بـكلّ حـيّ لواء

حـول قيسٍ مستلئـمـين بكبشٍ ... قـرظيّ كـأنه عـبـلاء

وصـتيتٍ من العـواتك لا تنهـاه ... إلا مـبـيـضّةٌ رعـلاء

فـرددناهم بطـعنٍ كـمـا يخـرج ... مـن خـربة المـزاد المـاء

وحـملناهم علـى حـزم ثهـلا ... ن شـلالاً ودمّيَ الأنسـاء

وجـبـهناهم بـطعنٍ كـمـا تُنـ ... هز في جـمّـة الـطّويّ الدّلاء

وفـعلنا بـهم كـمـا عـلم اللّه ... ومـا إن للـحـائـنين دمـاء

ثمّ حـجـراً أعنى ابـن أمّ قطام ... وله فـارسـيّة خـضـراء

أسـدٌ فى اللّقـاء وردٌ شـمـوسٌ ... وربيع إن شـمّرت غـبـراء

وفككنـا غلّ امـرئ القـيس عنه ... بعـدمـا طال حـبـسـه والعناء

ومع الجـون جـون آل بنى الأو ... س عنـودٌ كـأنّهـا دفـواء

ما جـزعنا تحت العجـاجة إذ ولّ ... وَا شـلالاً وإذ تلـظّي الصّلاء

وأقـدْنـاه رَبّ غـسّان بالمنـْ ... ذرِ كـرهـا إذْ لا تكـال الدّمـاء

وأتينـاهم بتـسـعـةِ أمـلا ... كِ كـرامٍ أسـلابهم أغـلاء

وولـدنَا عـمـرو بـن أمّ أناسٍ ... من قـريبٍ لمّا أتانـا الحِبـاء

ولعلّه بات واضحًا أنّ هناك فـرقاً كبيـراً بين فخر الحـارث الهادئ الحكيم الّذي يصفه بعض المؤرّخين بأنّه أسلوب المكر والدّهاء . وبين فـخر عمرو بن كلثوم المليء بعزّة النّفس الشّامخـة ، وكبرياء السّيادة المتعاليـة . ورغم سهولة شعر عمرو بن كلثوم مقارنًا بشعر الحارث في الفخر القبليّ إلاّ أنّ شعر عمرو مليءٌ بالمبالغات والشّمـوخ الّذي يليق بسيّد القوم ، فإنّ عمـرًا لم يكن شاعر القبـيلة فحـسب كمـا كان الحـارث . ولكنّه في المرتبة الأولـى سيّد القبـيلة

وفارسها. ولذلك نجد أنّ هذا الفخر أثّر في قبيلة تغلب أضعاف ماكان من تأثيرٍ لشعر الحارث عند البكريّين . فإنّ التّغلبيين قد حفظوا معلقة عمرو ، وأصبحوا يتغنّون بها في كلِّ موقفٍ (١) حتى قال فيهم بعض البكريّين :

ألهى بني تغلبٍ عن جلّ أمرهم قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثوم

يفاخرون بها مذ كان أوّلهم ياللرّجال لشعرٍ غير مسؤوم

وخلاصة الأمر أنّ هناك معلّقتين جاء الفخر فيهما شخصيّاً خالصًا وهما معلّقتا عنترة وطرفة ، ومعلّقةٌ زاوجت بين الاثنين وهي معلقة لبيد ، ومعلّقتين خلص الفخر فيهما للقبلي وهما معلقتا عمرو والحارث ومعلّقتين لم يذكر فيهما شيءٌ من فخر البتة ، وهما معلّقتا امرئ القيس وزهير .

---

(١) المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، ٢٤٢.

الفصل الثّالث

الوصف

الوصف ميدانٌ متّسع يمكن أن يجد طريقة لكلِّ الأغراض ، فالفخر وصف أمجاد النّفس أو القبيلة ، والمدح وصف صفات الممدوح النّبيلة من كرمٍ وشجاعةٍ ونجدة . والغزل وصف صفات المحبوب وآثارها على نفس المحبّ ، ووصَف ديَاره وآثاره .

غير أنّنا حينما نقول الوصف هنا إنّما نريد الوصف المقصود لحدّ ذاته، ليس وصف الحبيبة ولا وصف ديارها متعمّدٌ لحدّ ذاته ، لذلك قدمناه في باب الغزل . لكنّنا نضع في باب الوصف أبيات طرفة بن العبد في الجارية الّتي تروّح عليه وعلى أصحابه في ثيابها الزّاهية ، ذلك أنّ الأمر هنا ليس وراءه عاطفة الحبّ . والمقصود وصف مجلس طرفة بما فيه . ومن جملة ما فيه ، أو من جملة محسّناته ، هذه الجارية البضّة ، حسنة الصّوت :

رحيبٌ قطاب الجيب منها رفيقةٌ　　يجسّ النّدامى ، بضّة المتجرّد

إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا　　على رسلها ،مطروقةً لم تشدّد

إذا رجّعت فى صوتها خلت صوتها　　تجاوب أظآرٍ على ربعٍ ردي

وفي تتبعنا للمعلّقات السّبع ألفينا أهمّ ما ورد من أوصاف مقصودة انتظم وصف النّاقة والفرس بوصفهما وسيلة الوصال إلى ديار الحبيبةً ، وأداة النّقلة انتجاعاً للكلأ والماء . ولكون الفرس عنوان الفتوّة ، ومركب البطل في أرض المعركة .

ووصفوا كذلك عدداً من الحيوانات الأُخَر ، مثل بقر الوحش ، وحمار الوحش ، والنّعام ، وذلك في معرض التّشبيه الاستطرادي لنوقهم وخيولهم . كما وصفوا الحرب وأسلحتها ، وأحوال الطّبيعة من رياحٍ وبرقٍ ومطرٍ .

ونبدأ بذكر وصفهم للنّاقة ، ويجيء متصدّراً وصف طرفة بن العبد . ولا

نعرف من شعراء العربيّة من أجاد وصف النّاقة وأطنب فيه على نحو ما فعل طرفة بن العبد ، فقد خصّها بتسعة وعشرين بيتاً من معلّقته ، ووصفها وصفًا عاماً ووصفًا جزئيًا تتبّعها فيه عضواً عضواً .

ففي وصفه العامّ أنّه إذا نزلت به الهموم وانتابته المصائب فرّج عن نفسه بالرّكوب على ظهر ناقته . أو عندما يحدّد وجهته وينشد حاجته (المحبوبة) يصل إليها ؛ لأنّه يملك الوسيلة الموصّلة للغاية . وهي هذه النّاقة الّتي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها ، ودون أن يخشى راكبها العثار ، وكيف يخشى ذلك وجسم ناقته في عظمته وتناسقه كألواح التّابوت .

هذه ناقةٌ موثّقة الخلق ، سريعةٌ سرعة النّعامة المعرضة عن فحلها الأربد، كريمةٌ تسابق النّاجيات ، سريعةٌ لدرجة جعلت رجليها يختلطان مع يديها . عزيزةٌ ترعى أطيب العلف مع صاحباتها في أطيب الأزمان ، زمن الرّبيع . ثمّ هي ذكيّة تتعامل مع راعيها وصاحبها بالنّداء ، فمتى صاح إليها أتت إليه وقد دفعت عنها أشدّ الفحول :

وإنّي لأمضي الهمّ عند احتضاره بعوجاء مرقالٍ تروح وتغتدي
أمونٍ كألواح الإران نسأتها على لاحبٍ كأنّه ظهر برجد
جماليّةٍ وجناء تردي كأنّها سفنّجة تبري لأزعر أربد
تباري عتاقًا ناجياتٍ وأتبعت وظيفًا وظيفًا فوق مورٍ معبّد
تربعّت القفين بالشّول ترتعي حدائق موليّ الأسرّة أغيد
تريع إلى صوتِ المهيب وتتّقي بذي خصلٍ روعاتِ أكلف ملبد

وفي قوله : تريع إلى صوت المهيب تصويرٌ لما هو معنويٌّ وهو الذّكاء ، فهي تتعامل مع راعيها بالنّداء . وفي ذلك ردٌّ فاحمٌ على هؤلاء الّذين يردّدون أنّ الشّعر الجاهليّ لم يصوّر إلا ما كان حسيّاً .

أعضاء هذه النّاقة منسّقةٌ ، وهيكلها محكمٌ ، وصحّتها مكتملةٌ ، فهي أشبه ما تكون بقنطرة الرّومي الّتي أقسم ربّها أن يحكم إشادتها ، ويحسن قرمدتها وتمليسها :

كقنطرة الرّوميّ أقسم ربّها لتكتنفن حتّى تشاد بقرمد

فإذا جرت جنحت في سرعة فائقة فهي من نوع النّوق الحرائر ، لذا كان جسمها عظيمًا ، وهيكلها ضخماً مرتفعًا :

جنوحٌ دفاقٌ عندلٌ ثمّ أفرعت لها كتفاها في معالي مصعّد

فالصّورة هنا رسمت بالأوصاف المتتابعة ، فكانت أمامنا ناقةٌ عظيمةٌ الرّأس متدفّقةٌ في سيرها لدرجة أنّها تميل إلى إحدى شقّيها ولا تستقيم على سمت الطّريق .

ثمّ هي ذلولٌ مروّضة تسير طوع إرادته ، وتحقّق كلّ رغباته خوفاً من سوطه الموثّق المتين :

وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت مخافة ملويٍّ من القدّ محصد

وإن شئت سامى واسط الكور رأسُها وعامت بضبعَيْها نجاء الخفيدد

وكما تحدّث طرفة عن ناقته حديثًا عامّـاً ،تحدّث عنها حديثًا مفصّلاً تناول فيه غالب أجزائها ، فوصف كلَّ جزءٍ وصفًا دقيقًا مستفيضاً ورسم له صورةً مثاليّةً تجعله أكمل عضوٍ يمكن أن يكوّن جزءًا من ناقةٍ . وفي وصفه لهذه الأجزاء بدأ بذنبها ، فهو ذو خصلٍ ، منبسط الوبرَ يشبه جناحَيْ النّسر العتيق، كأن مبدعًا غرز هذا الرّيش الأبيض على جانبيه فصار قويّاً جميلاً . ولفرط إعجابها به وبنفسها كانت تحرّكه حركةً دائمةً فتضرب به مرّةً مكان الرّديف وأخرى على أخلافها البالية ، فقد انقطع لبنها ، وجفَّ ضرعها ، فهي ناقةٌ معدّة للرّحلة عبر طريقٍ كلّه صعابٌ ، فليست ممّا يتعرّضن للحمل والرّضاع :

كأنّ جناحَيْ مضرحيٍّ تكنّفا حفا فَيْه شُكّا في العسيب بمسرد

فطورًا به خلف الزّميل وتارةً على حشفٍ كالشّنّ ذاوٍ مجدّد

وجمال التّصوير هنا من تشبيه شعر ذنب النّاقة بريش الصّقر ، ومن كون هذا الشّعر كان منتظمًا أنيقًا . فإنّ المشبّه به وهو ريش الصّقر قد غرز على حفاف الذّنب بوساطة مفتنّ مبدعٍ .

وفخذا هذه النّاقة مكتنزتان باللّحم ضخمتان ، كبابي قصر شاهقٍ ،

وفقارها متراصةٌ في إحكام فريد ، وقد نضّت إلى بعضها ، وانحنت تحتها ضلوعٌ قويّةٌ صلبةٌ أشبه ما تكونَ بالقسيّ . الأبط منها كأنّه كناس الوحش لفرط تباعد مرفقيها اللّذَيْن يشبهان دلوَيْ السّقّاء :

لها فخذان أكمل النّحض فيهما   كأنّهما بابا منيفٍ ممرّد
وطيّ محالٍ كالحنيّ خلوفةٌ   وأجرنةٍ لُزّت بدأيٍ منضّد
كأنّ كناسَيْ ضالةٍ يكنفانها   وأطر قسيٍّ تحت صلبٍ مؤيّد
لها مرفقان افتلان كأنّما   تمرّ بسلمَيْ دالجٍ متشدّد

عثنون هذه النّاقة أصهب ، وظهرها قويٌّ متينٌ . خطو رجليها واسعٌ ، وخطو يديها سريع الحركة موّارٌ . أُحكمت يداها أيّما إحكامٍ ، فكأنهما قد فتلتا فتلاً شزْراً . رأسُها ضخمٌ عظيمٌ ، ولا تؤثر الأنساع في جنبيها إلاّ كما يؤثر الواردون للماء عبر طريق صخريّ :

صهابيّة العثنون ، مؤجدة القرا   بعيدة وخد الرّجل موّارة اليد
أمرّت يداها فتل شزْرٍ وأجنحت   لها عضداها في سقيفٍ مسنّد
كأنّ علوب النّسع في دأياتها   موارد من خلقاء في ظهر قردد

ولقد جمّل تشبيه التمثّيل التّصوير ، في عقده للمقارنة بين الصّخرة الملساء عليها آثار الواردين للماء وبين جنبي ناقة طرفة عليها آثار الأنساع وفي ذلك دلالةٌ على قوّة هذه النّاقة ، فإنّ الأنساع لا تؤثر في جنبيها إلاّ كما يؤثِر الواردون للماء سيراً على صخرةٍ ملساء في أرض صلبةٍ .

وقد استطاع طرفة أن يجمع بين حركتين ، حركة عنق النّاقة وحركة سكان السّفينة ، فناقته ذات عنقٍ طويلٍ سامقٍ يشبه سكان سفينة تغالب الموج في نهر دجلة . هذه ناقةٌ جمجمتها قويّةٌ كالسّندان ، ملتئمةٌ معَ رأسها التئام المبرد تحت حزوزه . وخدّها أبيض مصقولٌ كقرطاس الشّامي . ومشفرها اللّين المستقيم يشبه سبت اليماني الّذي دبغ أفضل الدّباغ ، لأنه نعال الملوك :

وأتلعُ نهّاضٌ إذا صعّدت به   كسُكّانِ بوصيّ بدِجلة مصعد
وجمجمةٌ مثل العلاة كأنّما   وعى الملتقى منها إلى حرف مِبْرد

وخدٌّ كقرطاس الشّآمي ومشفرٌ   كسبت اليماني قدّه لم يحرّد

المرآة صافيةٌ برّاقة ، ونقرة الماء في الصّخر صافية برّاقةٌ . وعينا هذه النّاقة تتمتعان بنفس الصّفتيْن . والصّفتان هما مبرّر عقد المقارنة بين طرفَيْ التّشبيه. ثمّ هذه الماء اللاّمعة مستكنّةٌ في حفرة الصّخر ، والعينان أيضا مستكنتان في حجاجٍ قويٍّ كأنّه صخرٌ ، فهما مكتملتا الصّحة ، محصّنتان ضدّ الأمراض بالطّحور . هذان عينان جميلتان ، ولشدة جمالهما يشبهان عيني بقرةٍ وحشية أراعها الصّائد ، فهي تخافه على نفسها وعلى فرقدها الصّغير .

أذنا ناقة طرفة سمّاعتان متوجّستان في السّري ولفرط حساسيّة سمعها يستوي عندها الصّوت الجهير بالحركة الخفيّة . إنّ هذين الأذنين محدّدتان تحديد الآلة ، دلالةً على كرمها فكأنّهما أذنا ثورٍ وحشيّ منفردٍ حذرٍ . أمّا قلبها فذكيٌّ شديد الخفقان ، موثّق الخلق ، يتحركُ حركة سريعةً بين ضلوعها القويّة كما تتحرّك المرداة بين صمّ الصّخور :

وعينان كالماوتَيْن استكنّتا   بكهفَيْ حجاجَيْ صخرةٍ قلت مورد

طحوران عوّار القذى فتراهما   كمكحولتَيْ مذعورةٍ أمّ فرقد

وصادقتا سمع التّوجّس للسّرى   لهجسٍ خفيٍّ أو لصوت مندّد

مؤلّلتان تعرف العتق فيهما   كسامعتيْ شاةٍ بحوملَ مفرد

وأروع نبّاض أَحَذٌّ ململمٌ   كمرداة صخرٍ في صفيح مصمّد

وهكذا يتسنّى لنا حين نجمع هذه الأجزاء إلى بعضها أن نقف أمام هيكل متماسك ، منسّق الصّنع ، إنّه هيكل ناقة طرفة بن العبد ؛ النّاقة المثال في النّوق ، فإنّها لم تعدّ لمهمّة سهلة لأنّها ستصل بالشّاعر إلى غايته ، وتفرّج عنه همّه ، إنّها وسيلة الإصرار النّفسي لقطع الطّريق إلى ديار الحبيبة رغم وحشته، فلا عجب أن رأيناها نموذجًا فريداً مكتمل الخلق :

كقنطرة الرّوميّ أقسم ربّها   لتكتنفن حتّى تشاد بقرمد

إنّ وصف طرفة لناقته جعل أوصاف غيره لنوقهم تأخذ وضعًا عاديًا في تقويم الأشعار الواردة في وصف النّوق . وإذا تحرّينا المعلّقات ألفينا أهمّ

وصف للنّاقة بعد وصف طرفة ورد في معلّقات عنترة بن شداد والحارث بن حلّزة ولبيد بن ربيعة .

ففي وصف عنترة لناقته :

هل تبلغنّي دارها شدنيّةٌ   لعنَتْ بمجروم الشّراب مصرّم
خطّارةٌ غبّ السّرى زيّافةٌ   تطس الإكام بوخذ خفٍّ ميثم
وكأنّما تطس الإكام عشيّةً   بقريب بين المنْسمين مصلّم

....

شربت بماء الدّحرضين فأصبحت   زوراء تنفر عن حياض الدّيلم
وكأنّما تنأى بجانب دفّها الْـ   وحشيّ من هزج العشيّ مؤوّم
هرٌّ جنيبٌ كلّما عطفت له   غضبى اتّقاها باليدين وبالفم
بركت على جنب الرّداع كأنّما   بركت على قصبٍ أجشّ مهضّم
وكأنّ ربّا أو كحيلاً مُعْقَدًا   حشّ الوقود به جوانب قمقم
ينباع من ذفرى غضوبٍ جسرةٍ   زيّافةٍ مثل الفنيق المكدم

أمّا الحارث بن حلّزة فيمضي إلى غايته وينفّذ همّه بناقة سريعةٍ سرعة نعامة طويلة صحراويّة ، خلّفت أولادها وأفزعها صوت الصيّادين عند المساء، فأطلقت ساقيها مخلّفة غباراً رقيقًا كأنّه هباءٌ منبثٌّ ، ومخلّفةً وقع أخفافها متناثرةً هنا وهناك في طريقها الصّحراويّ ، وكذلك تتناثر آثار المذعور الخائف:

غير أنّي قد أستعين على الهمّ   إذا خفّ بالثّوي النّجاء
بـزفوفٍ كـأنّـها هـقـلةٌ أمّ رئـالٍ ، دويـّـةٌ سـقـفـاء
آنست نبأةً ، وأفزعها القنّاص عصراً وقد دنا الإمساء
فـتـري خـلـفـها مـن الرّجـع والوقـع منينًا كأنّـه أهباء
وطراقاً من خلفهنّ طراقٌ   ساقطاتٌ ألوت بها الصّحراء

ومن وصف لبيد لناقته :

بطليح أسفارٍ تركن بقيّةً   منها فأحنق صلبها وسَنامها
وإذا تعالى لحمها وتحسّرتْ   وتقطّعتْ بعد الكلال خدامها
فلها هبابٌ في الزّمام كأنّها   صهباء خفّ مع الجنوب جهامها

ومن مجموع ما ورد في المعلّقات من وصف النّاقة تتضح لنا بساطة الوصف ، وتكرار المعاني التّقليديّة عند كلٍّ من عنترة والحارث ولبيد . ويتّضح لنا أنّ وصف طرفة المتكامل الذّي استوعب الهيكل الحسّيّ للنّاقة في صورةٍ كليّة ، ثمّ في صُورٍ جزئيّةٍ تفصيليّةٍ ، تناولت خصائص الأعضاء بما يجعلها أمثلةً لأجزاء من ناقةٍ مثالٍ . ولم ينس طرفة أن يصف في ناقته ما هو معنويٌّ كالذّكاء . ولذا يمكنّنا أنّ نقول : إنّ المادّة المتوفّرة في وصف النّاقة ضمن نطاق بحثنا تبرز تفوّق طرفة ابن العبد على أصحاب المعلّقات الآخرين في هذا الجانب ، فقد استطاع أن يستوعبها بالوصف ،وأن يظهرها مثالاً للنّوق .

وإذا انتقلنا إلى وصف الخيل ألفينا عمرو ابن كلثوم ــ الّذي قرّرنا أنّه يميل إلى التّمدح العامّ بقبيلته ــ يذكرها بوصفٍ عامٍّ في ظلال الفخر القبلي :

وتحملنا غداة الرّوع جُرْدٌ   عُرِفْنَ لنا نَقائِدَ وافتُلينا
وردن دوارعًا وخرجن شُعْثًا   كأمثال الرّصائع قد بلينا
ورثناهنّ عن آباء صدقٍ   ونورثها إذا مُتنا بنينا

كما ذكرها عنترة أيضاً عامّة غير متعمّدةٍ :

والخيل تقتحم الخبار عوابسًا   من بين شيظمةٍ وأجرد شيظم

وهناك ثلاثةٌ من أصحاب المعلّقات يصفون فرسًا بعينه . وهؤلاء هم عنترةُ وامرؤ القيس ولبيد . فالأدهم فرس عنترة بن شداد تتخالف الرمّاح على صدره طويلةً كأشطان البئر ، ويكتسي سربالا من دماء قلب المعركة ، ويشخّص عنترة منه إنساناً يشتكي من هول المعركة ، غير أنّ لغته العبرة والتّحمحم فإنّه لا يدري نطق الكلام:

يدعـون عنتـر والرّمـاح كـأنّهـا أشطان بئـرٍ فى لبـان الأدهم
مـازلت أرمـيهم بـثغـرة نحـره ولبـانه حـتّى تسـربـل بالدّم
فـازورّ من وقـع القنا بلـبـانه وشكا إليّ بعـبـرةٍ وتحـمـحم
لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لـو علم الكلام مـكلّمى

ونلاحظ أنّ عنترة اسـتطاع أن يضفي على فـرسه نوعاً مـن الحركة والفـعاليّة لدرجة جـعلته وشك الحـديث الفصـيح ، فإنّ الشّكايـة ليست من صـفات الحيـوانات . وهذه الحـركة هي الّتي قـدّمت وصف عنترة في تقـديري على وصف امرئ القيس الّذي ربط علاقةً بين فرسه وحجرٍ جامدٍ لا إرادة له :

مكـرٍّ مـفـرٍ مقبل مـدبرٍ معًـا كجلمود صخرٍ حطّه السّيل من عل

ومن الفـوارق بين الفـرسين ، أنّ الأول فـرس فـارسٍ يعـاني في قلب المعركة، ويشتكـي من هولها لصاحبه ، أمّا الثّاني ففـرس لهوٍ وصيدٍ شكّلت دماء الهاديات من أوائل الصّيد على صدره ما يشبه الحنّاء ، مقابل سربال الدّم الّذي اكتساه فرس عنترة من دماء الأعداء في قلب المعترك . فهذا امرؤ القيس يقول :

كـأنّ دمـاء الـهاديـات بنـحـره عـصارة حِنـاءٍ بشيبٍ مـرّجـلِ

وكون فرس امرئ القيس معدٌّ للصّيد ، دفع صاحبه أن يركّز على وصفه بالسّرعة حتى يدرك صيده :

مسحٍّ إذا ما السّابحات على الونى أثرن الغـبـار بالـكديد المركّل
يزلّ الغـلام الخفّ عن صـهـواته ويلوى بأثواب الـعنيف المثـقّل
دريرٍ كـخـذروف الـوليـد أمـرّه تتـابع كـفيـه بخـيطٍ مـوصّل
له أيطلا ظـبيٍ وسـاقـا نعـامـةٍ وإرخاء سِرحانٍ وتقـريب تتفل

أما لبيـد بن ربيعة فقـد كلّف فرسه الجرداء ذات العنق الطّويـل ، كلّفها عدواً مثل جري النّعـام لدرجةٍ جعلت رحالتها تضطرب عـلى ظهرها ، فقد

نزل عوقها متدّفقا فبلّ الحزام . وعلى الرّغم من ذلك فهي ترفع عنقها نشاطًا، متدفّقةً في جريها كأنّها حمامةٌ عطشةٌ تهفو إلى مورد الماء :

أسهلتُ وانتصبت كجزع منيفةٍ   جرداء يَحصر دونها جُرّامُها
رفّعتها طرد النّعام وشلّه   حتى إذا سخنت وخفّ عظامها
قلقت رحالتها وأسبل نحرها   وابتلّ من زبد الحميم حزامها
ترقى وتطعن فى العنان وتنتحى   ورد الحمامة إذ أجدّ حمامها

ومن أهمّ ما ورد في المعلقات من أوصاف الحيوانات غير النّاقة والفرس ، تلك الأوصاف الّتي وردت في البقرة الوحشيّة ، وحمار الوحش ، وذكر النّعام . وقد جاءت تلك الأوصاف في معرض التّشبيه ، فالشّاعر يذكر لنا ناقته بوجه الخصوص ، وفي معرض ثنائه عليها يشبّهها ببقرة الوحش الّتي خذلت ولدها ، وذهبت ترعى مع صويحباتها ، في قطيع يقوده الفحل ، فافترست السّبع ولدها . ولّما افتقدته هبّت مسرعةً مذعورةً ، تستخرج كلّ ما عندها من إمكانات السُّرعة ، سعيًا للحصول على ولدها الفقيد :

أفتلك أم وحشيّةٌ مسبوعةٌ   خذلتْ وهادية الصّوار قوامها
خنساء ضيّعت الفرير فلم يرم   عرض الشّقائق ، طوفها وبغامها
لمعفّرٍ قهدٍ تنازع شلوه   غُبْسٌ كواسب لا يمنّ طعامها
صادفن منها غرّة فأصبنها   إنّ المنايا لا تطيش سهامها
باتت وأسبل واكفٌ من ديمةٍ   يروى الخمائل دائمًا تسجامها

. . . .

يعلو طريقة متنها متواترٌ   في ليلةٍ كفر النُّجومَ ظلامُها
تجتاف أصلاً قالصاً متنبّذًا   بعجوب أنقاء يميل هُيامها
وتضيء في وجه الظّلام منيرةً   كجمانة البحريّ سُلّ نظامها
حتّى إذا انحسر الظّلام وأسفرت   بكرت تذلّ عن الثّرى أزلامها
علهت تَرَدَّدَ في نهاء صعائدٍ   سبعًا تؤاما كاملاً أيّامها

حتّى إذا يئست وأسحق حالقٌ لم يبله إرضاعها وفطامها

وتوجّست دزّ الأنيس فراعها عن ظهر غيبٍ والأنيسُ سَقامها

فغدت كلا الفرجين تحسب أنّه مولى المخافة خلفها وأمامها

حتى إذا يئس الرّماة وأرسلوا غضفًا دَوَاجِنَ قافلاً أعصامها

فلحقن واعتكرت لها مَدْرِيَّةٌ كالسّمهريّة حدّها وتمامها

لتذودهنّ وأيقنت إن لم تذد أن قد أحمّ من الحُتوف حِمامها

فتقصّدت منها كسابِ فضرجّت بدمٍ وغودر في المَكَرّ سُخامها

ولم يرد في المعلّقات ذكرٌ لبقر الوحش في غير معرض تشبيه النّاقة إلاّ عند امرئ القيس ، فقد عرض له ــ في حالة طلبه للصّيد ــ سربٌ من بقر الوحش تشبه أناثه النّساء العذاري في حالة التعبّد بالطّواف بحجرٍ منصوب كعادة الجاهليّين . وهنّ في طوافهنّ يرتدين ثياباً مخطّطةً : فأدبرتْ (تلكَ) النّعاج كالخرز اليماني الذي فُصِّل بينه بغيره من الجواهر في عنق صبي كَرُمَ أعمامه وأخواله . شبّه بقر الوحش بالخرز اليماني ، لأنّه يسوّد طرفه وسائره أبيض ، وكذلك بقر الوحش تسودّ أكارعها وخدودها وسائرها أبيض ، وشرط كونه في جيد معمٍ مخولٍ ، لأنّ جواهر قلادة مثل هذا الصّبيّ أعظم من جواهر قلادة غيره ، وشرط كَونه مفصّلاً لتفرّقهنّ عند رؤيته [١] .

وقد جاء ذلك في بيتيه :

فعنّ لنا سربٌ كأنّ نِعاجه عذاري دوارٍ في ملاءٍ مذّيل

فأدبرن كالجزع المفصّل بينه بجيد معمٍّ في العشيرة مخول

وهذا لبيد بن ربيعة يشبّه ناقته بالأتان الوحشيّة ، وقد طردها فحلها الأحقب ، فيمزج بطريقةٍ ممتازةٍ بين وصف حمار الوحش وأنثاه :

أو ملمعٍ وسقت لأحقب لاحة طرد الفحول وضربها وكدامها

يعلو بها حدب الإكام مُسحّجٌ قد رابه عصيانُها ووِحامُها

---

(١) شرح المعلقات السّبع ، للزّوزني ، ص ٣٦ .

بأحزّة الثَّلَبوتِ يربأ فوقها قفر المراقب خوفُها آرامها
حتّى إذَا سلخا جمادى ستّةً جزءًا فطال صيامُه وصيامُها
رجعا بأمرهما إلى ذى مرّةٍ حَصِدٍ ونُجْحُ صريمةٍ إبرامها
ورمى دوابرها السّفا وتهيّجت ريحُ المصايف سومُها وسهامُها
فتنازعا سِبطاً يطيرُ ظلالُه كدخان مشعلةٍ يُشبُّ ضِرامها
مشمولةٍ غلثت بنابت عرفجٍ كدخان نارٍ ساطعٍ أسنامها
فمضى وقدّمها وكانت عادةً منه إذا هي عرّدت إقدامها
فتوسّطا عرض السّريّ وصدّعا مسجورةً متجاورًا قُلاّمها
محفوفةً وسط اليراع يُظلّها منه مصرّع غايةٍ وقيامها

أمّا ناقة عنترة بن شدّاد فتشبه في سرعة سيرها ذكر النَّعام . مواصلةً لسري اللّيل بسري النّهار . وأخذ عنترة من ذلك مدخلاً لوصف الظّليم نفسه، ذلك الّذي تلتفّ حوله صغار النّعام ، وتتبعه أنّى سار . وهو صغير الرّأس أصلم يتعهّد بيضه بذي العشيرة . والنّعام في أصل خلقه أصلم لا آذان ظاهرة له ، ولكنه ذكر هذا الصّلم ليبرّر مقارنة ذلك الظّليمِ بالعبد الأصلم الّذي ارتدى فروًا. والفرو نفسه قد استدعاه عنترة لمعادلة جناحَي ذكر النّعام :

وكأنّما تطس الإكام عشيّةً بقريب بين المنسمين مصلّم
تأوي له قلص النّعام كما أوت حزقٌ يمانيةٌ لأعجم طمطم
يتبعن قلّة رأسه وكأنّه حِدْجٌ على نَعْشٍ لهنّ مخيّم
صعلٍ يعود بذي العشيرة بيضهُ كالعبد ذي الفرو الطّويل الأصلم

ومن غير مجال الحيوانات ، وصف شعراء المعلّقات الحرب وأسلحتها . ولعل زهيراً بن أبى سلمى قد تفرّد من بين أصحاب المعلّقات بوصف الحرب وويلاتها ، فإنّها تشعل ذميمةً ، ولا تنتج إلاّ الشّوْم والهلاك :

وما الحرب إلاّ ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجّم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضر إذا ضرّيتموها فتضرم

فتعرككُّم عرك الرّحى بثفالها وتلقح كشافًا ثمّ تنتج فتتئم

فتنتج لكم غلمان أشأم كلّهم كأحمر عادٍ ، ثمّ ترضع فتفطم

فتغلل لكم مالا تغلّ لأهلها قرًى بالعراق من قفيزٍ ودرهم

وقد استعار زهيرٌ الرّحى للحرب فأصاب التّصوير الجميل ، فإنّ الرّحى تفني الحبّ كما تفني الحرب النّاس . وفيه إرمازٌ إلى أنّ القبيلتين المعنيتّين لا حول لهما ولا قوة أمام الحرب الطّاحنة ، فإنّهما في حالة سلبٍ للإرادة كالحبّ الموضوع في الرّحى ! .

وإذا كان الأمر كذلك فمن العقل عدم دخول مثل هذه الحرب السّالبة للإرادة الطّاحنة في غيرما هوادةٍ ؛ تطحن النّاس كما تطحن الرّحاة الحبّ فتصيره دقيقًا .

وجعل زهير من ميدان الحرب مكانًا خاصا للمنيّة ، حطّت فيه رحالها ، وحدّدت إقامتها ، والّذي ينزل ميدان الحرب ، إنّما ينزل ساحة الموت :

فشدّ ولم يفزع بيوتًا كثيرةً لدى حيث ألقت رحلها أمّ قشعم

وممّا جاء في وصف الأسلحة ، تمدّح عمرو بن كلثوم برماح قومه الخطّيّة السّمراء الطّويلة . ويقول الدّكتور أحمد الحوفي [١] :

إنّ القنا كانت تنقل من الهند إلى الخطّ على ساحل البحرين أو عمان ، فقالوا لذلك خطّيّ وخطّيّةٌ ، وروي عن الأصمعي أنّه قال : إنّ هذه الرّماح لا تصنع بالخطّ ولكنّ السّفن تنقلها إليه . وقد ورد ذلك في ظلال التّعليق على بيتى عمرو بن كلثوم :

نطاعن ما تراخى النّاس عنّا ونضرب بالسّيوف إذا غشينا

بسمرٍ من قنا الخطّيّ لُدْنٍ ذوابلَ أو ببيضٍ يعتلينا

وكانت العرب تستورد السّيوف من الهند ، وتتمدّح بالسّيف المنسوب إليها ، ولذلك قالت : سيف هنديٌّ ، وهنداويٌّ ومهنّدٌ . وكذلك افتخر طرفة بسيفه :

---

(١) في كتابه : الحياة العربيّة في الشّعر الجاهلي ، ص ١٠٥ .

فآليت لا ينفكّ كشحي بطانةً لعضبٍ رقيق الشّفرتَين مهنّد

ونختم هذا الفصل بوصف الطّبيعة ، ونعني بذلك المعنى الشّعري الخاصِّ، الّذي ينتظم المخلوقات من غير ذوات الأرواح ، والّتي لم تدخل في صنعها يد إنسانٍ ، بل هي باقيةٌ دلالةً على قدرة اللّه المنفردة . وذلك كالجبال والأنهار والرّياحّ والأمطار والنّبات . . . ولا نرى معنًى لاستعمال الطّبيعة في مجال الدّرس الأدبيّ بمعنى البيئة العامّة الّتي تشمل كلّ شيء ساكنًا كان أم متحرّكاً ، ولا نوافق الدّكتور سعد إسماعيل شلبي في هذا الاستعمال العامّ الّذي ورد في كتابه : (الأصول الفنيّة للشّعر الجاهليّ) (١) . حيث يقرّر هناك : وشاعرنا العربي القديم كان شاعر طبيعة يتأمّلها ويبثّها آلامه ، وينسى عندها أشجانه ، ويهيم بها ويحبّها ، ويفتنّ بآيات الجمال فيها ، ثمّ يصورّها كما تمثّلتها نفسه . هاهي أطلاله تثير شجونه ، وتلك ناقته وبعيره وفرسه تمتلك عليه فؤاده . وتلك هي الصّحراء تستهويه ببرقها ومطرها وحيواناتها ورمالها . . .

ومن الواضح أنّ الدّكتور سعد يعدّد أشياء من البيئة الجاهليّة ويمكن إدخالها بنظرة عامة في شعر الطّبيعة المتحرّكة وغير المتحرّكة مثل النّاقة والفرس والأطّلال . ولكنّ الأمر في الدّراسات الأدبيّة مبنىّ على توضيح الدّرس بانفصال الأغراض والموضوعات ، وقد سبق أن ذكرنا وصف الأطلال ضمن باب الغزل ، كما ذكرنا وصف النّاقة والفرس ضمن أهمّ جزئيّات باب الوصف .

وفي استقرائنا لشعر المعلّقات لم نجد نصا في الطّبيعة بمعناها الخاصّ ، حيث يكون التّعبير مقصوداً لحدّ ذاته إلاّ عند امرئ القيس في الأبيات الرّائعة الّتي ختم بها معلّقته . ففي تلك الأبيات يحكى قصّة البرق والمطر ، فالبرق يتلألأ متألّقاً من بين السّحاب المتراكم ، ظاهرًا للعيان في إضاءةٍ تشبه تحريك المرآة في اليدين ، أو مصابيح راهبٍ أجزل الزّيت فكانت مصابيحه وقّادةً متلألئَةً :

(١) ص ٢٣٦ .

أصاح ترى برقًا أريك وميضه كلمع اليدين في حبيّ مكّلل
يضيء سناه أو مصابيح راهبٍ أهال السّليط بالذُّبال المفتّل

وبعد البرق ينزل المطر مدراراً فيكفي عظيم الشّجر على وجهه في الماء . ولفرط انصباب هذا المطر وتدفّقه وشدّة وقعه على رؤوس الجبال نزلت الأوعال العصم من جبل بني أسد المسمّي القنان . وقد هدمت السّيول الأبنية، واقتلعت الأشجار ، فعفت بلادٌ بأكملها . وجبل ثبير المرتفع وصل ماء السّيول إلى مايقارب رأسه حتّى بدا من تراكم الغثّاء حوله كأنّه شيخٌ التفّ بكساءٍ مخطّطٍ . أمّا ذروة أكمة المجيمر فقد بدت تشبه تماما فلكة المغزل :

فأضحى يسحّ الماء حول كتيفةٍ يكبُّ على الأذقان دَوْحَ الكَنَهْبَل
ومرّ على القَنان من نفيانِه فأنزل منه العصم من كلّ منزل
وتيماء لم يترك بها جزع نخلةٍ ولا أطماً إلا مشيدًا بجندل
كأنّ ثبيرًا فى عرانين وبله كبير أناسٍ في بجادٍ مزمّل
كأنّ ذرا رأس المجيمر غدوةً من السّيل والغثاء فلكة مغزل

وبعد هطول الأمطار وانسياب السّيول تروّت الأرض بالماء وأنبتت الكلأ والأزهار ضروبًا مختلفةً كست صحراء الغبيط بأجمل منظرٍ . وقد أشاع ذلك المنظر الفرح والبهجة في طيور المنطقة فأصبحتْ تغنّي كأنها في نشوة سكرٍ من سلاف مفلفلٍ . أمّا السّباع وقد تلطخت بالطّين والماء من البواقي الرّاكدة فهي صورة لأصول البصل البري :

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمّل
كأنّ مكاكيّ الجواء غديةً صبحن سلافاً من رحيقٍ مفلفل
كأنّ السّباع فيه غرقى عشيّةً بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

وهكذا أفادتنا المادّة المتوفرة في المعلّقات بأنّ هؤلاء الشّعراء خصّوا بيئتهم بوصف شاملٍ انتظم وسائل مواصلاتهم ، وعدّتهم للمعركة ، وميدان البطولةً. كما انتظم وصف وجدانيّاتهم وعواطفهم المحبّة . ورسم صورة

للمحب كما تقتضيها البيئة الجاهلّية ، من فروسّية شخصّية ، وانتماء لقبيلةٍ ماجدة . لذا ألفينا وصفاً دقيقا كما قدّمنا في هذا الفصل للنّاقة ، والفرس ، والحبيبَة وديارها ، والحرب وأسلحتها ، وتمجيد البطولة الشّخصية ، والبطولة القبليّة .

ولم يهملوا ما حولهم من موجودات البيئة ، متحركةً وغير متحرّكةٍ ، فوصفوا الظّليم ، كما وصفوا البرق والمطر وآثارهما على الحياة في صحَراء الجزيرة العربيّة . وقد جاء وصفهم في كلّ أحواله صريحًا مباشرًا صراحة العربي الّذي تعلّم من البيئة الصّحراويّة القصد إلى ما يريد دون التواءٍ أو غموضٍ ، ووصف ما يريد بنفس مستوى الصّراحة والمباشرة .

الفصل الرّابع

الحكمة وفلسفة الحياة

من خلال منهج الاستقراء العلمي الّذي اتبعناه أثناء هذه الدّراسة ، ظهر لنا أنّ المعلقّات السّبع بالنّسبة لتعبيرها عن الموقف الحكمي ، انقسمت إلى ثلاث مجموعاتٍ ؛ مجموعةٍ خلت تماماً من شعر الحكمة بمعناه الخاصّ ، وإن كانت لم تخلُ من الحكمةَ بمعناها العامّ الشامل لكلِّ النّظرات الصّائبة في شتّى الميادين . وهذه المجموعة الّتي خلت من شعر الحكمة تضمّ معلّقات ، امرئ القيس بن حجر ، ولبيد بن ربيعة ، وعنترة بن شدّاد .

ومجموعةٌ جاءت الحكمة فيها نادرةً غير مقصودةٍ ، وفي هذه المجموعة معلّقات ، عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلّزة ، ففي ثنايا معلّقة عمرو ، أنّ المنايا لابدّ أن تنال من كلّ الأحياء ، لأنّها الأقدار المحتومة ، جعلت لنا وجعلنا لها :

وإنّا سوف تدركنا المنايا   مقدّرةً لنا ومقدّرينا

وآثار الأضغان عند عمرو لابد أن تبوح يومًا وتدفع إلى الانتقام :

وإنّ الضّغن بعد الضّغن يبدو   عليك ويخرج الداء الدّفينا

وحوادث الدّهر مخبّأةٌ في الغيب ، فلا أحد يدرك ماذا يحدث في الآن القريب . ولا في المستقبل :

وإنّ غداً وإنّ اليوم رهنٌ   وبعد غدٍ بما لا تعلمينا

وهذا الحارث بن حلّزة يكتفى ببيتين فحسب من شعر الحكمة في معلّقته، وفيهما يقرّر أنّ العزيز لا يرضى بالإقامة على الضّيم ، ولا ينجي الفارّ رأس الجبل ، ولا الاعتصام داخل الكهوف . ولو نجا ذليلٌ فإنّ مثل هذا النجاء لا

قيمة له :

لا يقيم العزيز بالبلد السّهل ولا ينفع الذّليل النّجاء

ليس ينجي الّذي يوائل منّا رأس طودٍ وحرّة رجلاء

أمّا المجموعة الثّالثة فقد جاء شعرها الحكميّ متدفّقًا ثرا. وفيها زهير بن أبي سلمى ، وطرفة بن العبد . والحكمة عند زهيرٍ خاصّةً تمتاز بالثّراء والعمق والنّظرة الصّائبة . وبالحكَم جلّى زهيرٌ على غيره من شعراء الجاهليّة ، ووقف دون مدافعٍ في الصّفّ الأول ؛ فإنّ حكمه تعبيرٌ عن الجانب الإيجابي في الحياة العربيّة القديمة ، فقد فلسف الحرب فلسفةً تدلّ على عمق التّجربة وبعد النّظر ؛ فإنّ هذه الحرب ذميمةٌ تعرك المتحاربين عرك الرّحى لثفالها ولا تنتج غير الشّؤم :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجّم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضر إذا ضرّيتموها فتضرم

فتعرككم عرك الرّحى بثفالها وتلقح كشافًا ثمّ تنتج فتتئم

فتنتج لكم غلمان أشأم كلّهم كأحمر عادٍ ثمّ ترضع فتفطم

فتغلل لكم مالا تغلّ لأهلها قرًى بالعراق من قفيزٍ ودرهم

وفي حكم زهيرٍ من النّظرة السّديدة ما يضفي عليها شيئًا من الغرابة فاللّه يعلم ما في النّفوس ، ويجازي العاملين على أعمالهم يوم القيامة أو عاجلاً في الدّنيا . وهذه النّظرة الّتي تكاد تكون إسلاميّةً يستغرب ورودها عند شاعرٍ جاهلي بهذا المستوى من الوضوح والبيان :

فلا تكتمنّ اللّه ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم اللّه يعلم

يؤخّر فيوضع في كتابٍ فيدّخر ليوم حسابٍ أو يعجّل فينقم

ويعلّق الدّكتور سعد إسماعيل شلبي [1] على البيتين بقوله :

تلك حكمة تعتمد على التّديّن ، وتستوحي تعاليم لابدّ أن يكون زهيرٌ متأثراً فيها ببعض ما شاع في الجزيرة من الأديان السّماويّة الّتي تهتمّ بالبعث ، وتربط بين الحياتين الدّنيويّة والأخرويّة وعلى الإنسان أن يعدّ لأخراه وهو في دنياه .

والمستقبل عند زهيرٍ لا يعلمه أحدٌ فهو معنًى غامضٌ . أمّا ما يعلم فالحدث الحالى والّذي فعل في الماضي :

وأعلـم مـافي اليوم والأمس قبلـه ... ولكنّني عن علم مـا في غدٍ عم

والمنايا عنده ناقةٌ عشواء ، تضرب على غير هدًى ولا نسقٍ ، فمن أصابته مات ومن لم تصبه عاش حتّى الكهولة :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب ... تمتـه ومن تخطـئ يعمّر فيهرم

ومن نظراته الحكميّة : أنّ الحياة تحتاج إلى بعض المداراة فمن لا يصانع النّاس قهروه إذلالاً وقتلاً :

ومن لـم يصانـع فى أمـورٍ كـثيرةٍ ... يضـرّس بـأنيـابٍ ويوطـأ بمنسم

ومن عادة العرب أنّها تمدح الكريم وتذمّ البخيل ، فعرض الكريم محفوظٌ من التّجريح ، والبخيل مُستغنًى عنه خاصةً إذا كان ذاك البخل على الأهل والعشيرة . ومثل الكريم الوفي بعهده ، لا يلحقه كذلك الذّم :

ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره ومن لا يتّق الشّتم يشتم

ومن يك ذا فضلٍ فيبخل بفضله ... على قومه يستغن عنه ويذمم

ومن يوف لا يذمم ، ومن يهد قلبه ... إلى مطمئنّ البِرّ لا يتجمجم

(1) فى كتابه : الأصول الفنيّة للشّعر الجاهليّ ، ص ٣٨٣ .

ويسترسل زهيرٌ في حكمه متدفّقاً موضّحاً موقفه الفلسفي ، ورؤياه للأمور ، فالمنايا لا يستطيع أحدٌ أن يفرّ منها ، ومن خافها أدركته ، والمعروف في غير أهله لا يرجع عليك إلاّ بالذّمّ والنّدامة . ومن رفض الأمر السّهل قبله صعباً . كالرّافض للصلح تذلّله الحرب . ومن لم يحم حريمه استبيح . ومن لم يجرّب عدّ العدوّ صديقاً ، ومن لم يحترم نفسه لا يجد تكريم الآخرين :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السّماء بسلّم

ومن يجعل المعروف في غير أهله يكن حمده ذمّاً عليه ويندم

ومن يعص أطراف الزّجاج فإنّه يطيع العوالي ركّبت كلّ لهزم

ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه يهدّم ومن لا يظلم النّاس يظلم

ومن يغترب يحسب عدّواً صديقه ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم

ولزهيرٍ في المعلّقة بيت الحكمة الّذي يتردّد على كثيرٍ من الألسنة ، يحكي قصّة عدم خفاء الأخلاق ، وأنّها إن سترت لحينٍ فإنّها سرعان ما تعلم :

ومهما تكن عند امرئ من خليقةٍ وإن خالها تخفى على النّاس تعلم

وختم زهيرٌ هذا العقد الجميل من الحكم متأثّراً بالقول العربي المأثور ، المرء بأصغريه لسانه وجنانه فقال : إنّ المرء جزءان ؛ جزءٌ لسانه وجزءٌ قلبه ولا شيء بعد ذلك . كما ذكر في هذا الختام أنّ سفه الشّيخوخة لا ينتهي إلى العقل ، ولكنّ سفه الشّباب مردّه إلى العقل والحكمة :

لسان الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤاده فلم يبق إلاّ صورة اللّحم والدّم

وإنّ سفاه الشّيخ لا حلم بعده وإنّ الفتي بعد السّفاهة يحلم

ولو حاولنا أن نعقد مقارنةً موجزةً بين الحكمة عند زهير والحكمة عند طرفة بن العبد لألفينا منذ البداية فارقاً جوهرياً ، هو أنّ زهيراً أبعد عن روح

العصر الجاهلي في تفكيره الحكمي ، فهو أشبه بحكيم مسلم منه بحكيم جاهلي . ولذا بدت لنا حكم زهير مقبولةً ، لأنّها مبرّرةٌ في عقولنا المتأثرة بالفكر الفلسفي الإسلامي . ولعلّ السّر في ذلك أنّ زهيراً من مجموعة الحنفاء الّذين يتلمّسون الهدي على دين إبراهيم (عليه السّلام) .

وفارقٌ آخر هو أنّ زهيرًا متدفّقٌ في حكمه بصفة جعلت من تلك الحكم ملفتاً للنّظر ، ومدعاةً لتعليق النّقاد والدّارسين . وزهيرٌ بها كان شاعر الحكمة الجاهليّ . علاوةً على أنّ موقف زهيرٍ غير الجاهلي جاء غريبًا في المجتمع الجاهليّ لذا كان ظاهراً ؛ لأنّه مدعاة الدّهشة ! .

أمّا طرفة فأصدق في انتمائه للبيئة الجاهليّة وأعرافها وشعره الحكمي شعر تلك البيئة فقد اختطّ لنفسه المنهج السّلوكي المتّفق مع الأعراف السائدة في البيئة الجاهليّة . وما نلاحظه عليه من عيبٍ خلقيّ نابعٌ عن رؤيانا للأشياء على ضوء الفكر الإسلاميّ . ومن الخطأ أن نؤاخذ شاعرا جاهليّا ونزن أعماله على هذا الأساس الخلقي وإن كنا من أحرص النّاس على هذه الأخلاق ـ ذلك أنّ منهج الفنّ الإسلامي لا يخضع لمقاييسه إلا ما كان إسلاميّاً .

قد انتهز طرفة فرصة الإجابة على لائمٍ نهاه عن دخول الوغى خشية القتل، وعن إنفاق المال في الملذّات خشية الفقر . انتهز هذه الفرصة ليعرفنا بمنهجه في الحياة وهو ذو ثلاثة عمدٍ لولاها لما اهتمّ طرفة أنّى ينزل به الموت أوّلها ؛ شرب الخمر الكميت الّتي يعلوها الحَبَبُ كلما صبّ عليها الماء . وكيف لا يفعل ذلك وهو الفتى الذي يمتّع نفسه في شبابها ، ويقضي لها حقوقها في حياتها ؛ لأنّها نفسٌ وراءها المـوت فلا تستطيعَ أن تخلد بحالٍ من الأحوال. وثانيها؛ إغاثة الملهوف المذعـور دون بطء ولا أناة. ذلك أنّه يطيرَ إليه على ظـهر فرسٍ عدّاء عدو سيد القضي المثار وثالثها الاستمتاع بامرأة حسنة سمينة موفورة النّعمة تلبس الحليّ على جـسد ناعمٍ رقيقٍ . يقضي معها زمنًا طيّباً في خيمتها ولكنّه قصيرٌ. وكذلك أزمـان السّعادة تمرّ كالبرق الخاطف :

ولولا ثلاثٌ هنَّ من عيشة الفتي | وجدّك لم أحفل متى قام عوّدي
فمنهنّ سبقي العاذلات بشربةٍ | كميتٍ متي ما تعل بالماء تزبد
وكرّي إذا نادي المضاف مُجَنَّبا | كسيد القضى نبّهته المتورّد
وتقصير يوم الدّجن والدّجن معجبٌ | ببهكنةٍ تحت الطّراف المعمّد

وشعرُ طرفة الّذي طرح فيه فلسفته في الحياة وتجاربه الحكميّة قليلٌ بالقياس لشعر زهير في ذات المجال . ولكنّه يبدو أكثر أُلفةً وتناسقًا مع البيئة الجاهليّة . فهو من النّتاج العقلي والاجتماعي لتلك الحياة العربيّة دون ريبٍ .

وإذا كان شعر الحكمة وليد التّجربة الذّاتية ، حيث يقف الشّاعر عند نتيجةٍ تعالج موقفه الخاصّ ، فإنّ هذه النّتيجة الحكميّة تصلح لعلاج المواقف المشابهة لدي الآخرين . والعبرة في التّجربة الحكميّة بصدقها وعمقها دون طولها فإنّ بعض أصحاب الأعمار القصيرة مثل طرفة كانوا جديرين بإعطاء الحياة تجارب ناجحةً . ونحن على وفاقٍ مع الدّكتور بدوي طبانة (1) . إذ يقول :

« فليس من الضّروري أن يكون أصحاب الحكمة من المسنّين الّذين مدّت لهم الحياة في حبال العمر ، ولا من الّذين اصطبغوا بصبغة تلك الأحداث أو شاركوا فيها . وإنما تكفي النّفس الحسّاسة ، والبصيرة النّافذة ، الّتي تستطيع أن تنفذ إلى أغوار النّفس وأسرار الحياة وأخلاق البشر ، وإن قصرت بأصحابها الأعمار » .

ومن هذا النّوع الّذي استفاد التّجربة في العمر القصير طرفة بن العبد ، فتعالوا نستمع إليه يلقي بتجربته الحكميّة في مصير الإنسان ؛ حيث يجعل من هذا المصير دليلاً يبيح له أن ينتهز العمر القصير في الملذّات . فالموت عنده يسوّي بين النّاس جميعاً . وإن قبر الكريم المسرف لا يقلّ بحالٍ عن قبر البخيل المقتّر ، فكلٌّ منهما يدفن في قبرٍ شبيهٍ بقبر أخيه . ويتابع الشّاعر نتائج تجاربه فيتوصّل إلى أنّ الموت يختار الكرامَ من النّاس . وهذه نتيجة إن

(1) معلقات العرب ، ص ٣٤٣ .

لم تكن صادقةً واقعًا فهي صادقةٌ شعورًا ، فالكرام وحدهم نتأثّر بفقدهم ونشعر به في حياتنا ، ولشدّة هذا الشّعور تناسينا فقد الآخرين . ومثل ذلك فقد مال البخيل الحريص ، لأنّه فقدٌ ملفت للنظر ، مدعاةٌ للدّهشة ! .

عقد طرفة مقارنةً بين الحياة النّاقصة بالأيّام واللّيالي وبين الكنز النّاقص بالإنفاق فكلٌّ منهما إلى النفاد حتمًا . كما شبه الإنسان المعمّر وهو في يد من يملك قبض روحه بالدّابة الّتي طوّل لها الحبل لترعي . فصبّ تجربته الحكميّة في إطار فنّي أبرز معالم الحكمة ، وأعطى نتيجة التّجربة بالمثال طرفِ المقارنة الأخير :

أرى قبر نحّام بخيلٍ بماله كقبر غويٍّ في البطالة مفسد
ترى جثوتين من ترابٍ عليهما صفائحُ صمٌّ من صفيحٍ منضّد
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الفاحش المتشدّد
أرى العيش كنزًا ناقصاً كلَّ ليلةٍ وما تنقص الأيام والدّهر ينفد
لعمرك إنّ الموت ما أخطأ الفتي لكا لطّول المرخي وثنياه باليد
متى ما يشأ يومًا يقده لحتفه ومن يك في حبل المنيّة ينقد

ثمّ تعالوا ننظر إلى هذا الموت الّذي هو منهلٌ لابدّ لكلّ حيٍّ أن يرده أو هو جزءٌ من كيانِ نفس كلّ إنسانٍ . ولكلّ نفسٍ موتٌ ، ولكنّ النّاس يختلفون في زمن الورود ، ومن لم يرد الآن سيرد في المستقبل ؛ المستقبل القريب :

أرى الموت أعداد النّفوس ولا أرى بعيدًا غدًا، ما أقرب اليوم من غد

وفي البيت الّذي كان تعليقاً عامًا على موقفه من أقاربه ، أفضى طرفةُ بالحكمة النّامية عبر القرون ، فكلُّ مظلومٍ من أقاربه يحسُّ بالمضاضة ، يحسُّ بها أليمةً كما أحسّ من قبله طرفة ، وربما طهرّ نفسه ، وفرّج عن ألمه المكتوم بنفس بيت طرفة الخالد :

وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضةً على المرء من وقع الحسام المهنّد

ويختم طرفة بقوله إنّ الأيام خير معلّم للمرء ، تعلّمه الجديد وتكشف له الحجاب دون أن يمدّ يده إلى كشفه . وكلّ أخبار النّاس وأعمالهم تصير مذاعةً على العالمين ، فيعلم بها من لم يتّبع الخبر ، ولم يجشّم نفسه في سبيل الحصول عليه :

ستبدي لك الأيّام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد

ومع نهاية شعر طرفة الحكمي ينتهي شعر الحكمة الّذي ورد في المعلّقات، يحتل مكاناً بارزًا ضمن موضوعات الشّعر العربي في الجاهليّة على وجه العموم ، وفي المعلّقات على وجه الخصوص . تلك الموضوعات الّتي عقدنا لها هذا البحث ، وأتينا فيه على أهمّها ؛ ذلك الشّعر الّذي يعبّر عن عاطفة الحبّ ، أو الفتوّة والفروسيّة ، أو ذلك الّذي يصف الواقع الجاهلّي ، ويعطي تجربة الشّعراء الحكماء في أدب العروبة الأوّل .

الباب الرّابع

رأيٌ في تحليل الشّعر الجاهلي ونقده

(١٢١ ـــ ١٣٤)

لقد صحبتُ الشّعر العربي القديم ردَحًا من الزّمن ، وفتنت به فتونًا كبيراً، خاصّةً ذلك الشّعر الجاهلي الرّصين . وقمت بتدريس أكثر من مائة قصيدة منه لطلابي بالسّودان ، والإمارات المتّحدة ، وليبيا . وهذه الصّحبة دفعتني لمتابعة حركة التّأليف الأدبي في هذا المضمار ، فألفيت الأقدمين من الشرّاح يحلّلون هذا الشّعر بطريقة اللّغويّين والبلاغيّين لا بطريقة الفنون . وألفيت المحدثين يحجمون عن الدّخول في ميدان التّحليل الفنّي . ولعلّ من أسباب هذا الإحجام تلك الأفكار الّتي أشاعها بعض الدّارسين المحدثين حول فقدان الوحدة في القصيدة الجاهليّة ، فهي قصيدةٌ حسّيّةٌ لا تعني بالمضمون الفنيّ .

وأحبّ أن أنبه الآن ، وأنا أقدّم تجربةً ذاتيّةً لمنهجٍ مقترحٍ لتحليل القصيدة الجاهليّة ونقدها ، إلى ضرورة الاعتقاد بأنّ التّصوير الفني ليس شيئا غيبيًا ، وإنّما هو تعبيرٌ بالكلمات والوحدات اللّغوية السّائدة طبقًا للقواعد المعجميّة والصّرفية والنّحوية . وهو تعبيرٌ بالموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة . فإنّ هذه الأدوات تمثّل أسس الفنّ التّصويري ، وعليها يكون تقويمه ونقده . أمّا مسألة الانفعالات والأحاسيس الأولى عند الشّاعر فلا علاقة لها بفقه النّصوص إذ ليس هناك اعتبارٌ يمكن على أساسه التّقويم الصّحيح مالم يكن هذا الاعتبار قائماً على أشكال اللّغة المتعارف عليها ، وظاهراً في التّعبير الشّعري .

كما لا أزعم أنّني أرسم طريقًا هو الصّحيح دون غيره والأمثل في تحليل الشّعر الجاهلي غير سواه و لكنني أقول : إنّ هذا الطّريق أقرب إلى طريقة الفنون والتّحليل الأدبي ، وهو أجدى من طريق اللّغويّين والبلاغيين وأغنى من طريق الوقوف السّلبي تهيّبا لحاجز الوحدة العضويّة والمضمون الفنيّ اللّذَيْن يُتّهم الشّعر الجاهلي بعدم احتوائهما .

ولكنّ طريق الفنون هو طريق التّصوير ، وهو أجود ما كان من نتاج الجاهليّين : فأجود ما وقع لامرئ القيس هو الشّعر التّصويري مثل :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لمّا تمطّى بصلبه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا أيّها اللّيل الطّويل ألا انجلي بصبحٍ ، وما الإصباح منك بأمثل

فتشخيص اللّيل هنا ومنحه الحياة ورسم هذه الصّورة المتحرّكة له هي موضع الجمال في هذه الأبيات لا مجرّد أنّ اللّيل قد طال ، وأنّه سئم هذا الطّول . وكذلك بيته الآخر في وصف حصانه :

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معًا كجلمود صخرٍ حطّه السّيل من عل

جماله الفنّي في تشخيص الصورة والحركة . لا في مجرد أنه يكر ويفر ويقبل ويدبر في لحظة واحدة (١) .

هذا الرأي يعتمد على :

أوّلاً ــ دراسة الشّاعر وحالته النّفسية :

إنّ المعرفة الكاملة بالسّيرة الشّخصية للشّاعر في حياته الخاصّة وحياته العامّة ، وعلاقاته الاجتماعية ، وميولاته المختلفة ، تفسّر لنا أو تعطينا مفاتيح أساسيّةً لتفسير النّصّ الأدبيّ لذلك الشّاعر ، فإنّ الشّعر مرآة النّفس الإنسانيّة، وحديث التّجارب الذّاتيّة ، سواء أكان ذلك بطريق مباشرٍ أو غير مباشرٍ . فإنّ سيرة الشّاعر وحياته تنعكس على نفسيّته ، وتحدّد مواقفه من الوجود . والوجود هو موضوع الشّعر ، ويمكن لعالم نفس أن يلاحظ الأمر بالعكس ، حيث يكون باستطاعته أن يقرأ نفسيّة الشّاعر وحياته الخاصّة والعامّة، وعلائقه من خلال تتبع دقيقٍ لقصائده الشّعريّة .

وعلى سبيل المثال ، فإنّ قراءة سيرة عنترة الشّخصيّة ، وكونه ابن أمة ، ومعرفة موقف القبيلة العربيّة من أبناء الإماء . وموقف الآباء من أبنائهم من الإماء . إنّ قراءة هذه السّيرة هي المدخلُ الأساس لدراسة معلقته على وجه الخصوص ، وسائر أشعاره على وجه العموم .

وحادثة وفاة والد طرفة بن العبد وهو صغيرٌ ، ثمّ استئثار أعمامه بحقّ أمه وردة ، وماترتب على ذلك من أثرٍ في نفسيّته وسلوكه في الحياة ، يوضّح لنا دون شكّ كلّ أجزاء أشعاره وموضوعاتها . بل إنّ أيّ دارسٍ لأيّة قصيدةٍ من قصائد طرَفة لابدّ أن يبدأ بدراسة مقطوعته الّتي يخاطب فيها أعمامه :

---

(١) كتبٌ وشخصيّاتٌ ، ص ٣١ ، ٣٢ .

ما تنظرون بحقّ وردة فيكم صغر البنون ورهط وردة غيّب

....

أدّوا الحقوق تفر لكم أعراضكم إنّ الكريم إذا يحرّب يغضب

وبمعرفة شخصيّة الشّاعر وسيرته وجعلهما الأساس لدراسة أعماله الأدبيّة، رأينا العلماء الأقدمين يشكّون في نسبة هذا البيت لامرئ القيس على الرّغم من وجوده في معلّقته ، وهو البيت الّذي يقول فيه :

وقربة أقوامٍ جعلت عصامها على كاهلٍ منّي ذلولٍ مرحّل

يشكّون في ذلك بسبب عدم تناسق هذا البيت وفكرته مع سيرة امرئ القيس الشّخصيّة ، تلك السّيرة اللاهية الّتي لا تتناسب مع حمل القربة على كاهلٍ اعتاد مثل هذا الحمل . ولكنّ هذا البيت لو نسب إلى الشّنفري ، أو تأبّط شرّاً ، لسارعنا إلى قبوله ، بل لجعلناه مثالاً للتّناسق بين الشّاعر وموضوعه .

ثانياً ــ دراسة البيئة :

لا شكّ أنّ دراسة البيئة ذات أهميّة خاصّة لفهم النّصّ الشّعري الجاهلي خاصّةً تلك الظّروف والمؤثرات البيئيّة الّتي كانت تحيط بصاحب النّصّ في الفترة الزّمنيّة لإبداع ذلك النّصّ . وهذا يقتضي من الدّارس بذل مجهود كبير في معرفة الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة والعقليّة في تلك الفترة المعيّنة الّتى شهدت مولد النّص موضوع الدّراسة ، ولولا معرفة البيئة بكلّ مسمياتها، وجميع تقاليدها وأعرافها السّائدة لما استطعنا أن نفهم مثل قول امرئ القيس :

دريرٍ كخذروف الوليد أمرّه تتابع كفّيه بخيطٍ موصّل

ولا مثل قول طرفة :

يشقّ حُباب [1] الماء حيزومُها بها كما قسم التّرب المفايل باليد

فالبيئة وحدها هى الّتي وضّحت دلالة اللّغة في المثالين من خلال تعريفنا بخذروف الوليد ، ولعبة الفيال .

(١) الحُبابُ ، موج البحر ، مفرده حُبابةٌ . والحَبابُ ؛ الثُّعبان . والمختار لهذا المقام المعنى الأوّل ، بضم الحاء.

ثالثاً ـــ اللّغة والبيان :

لو كنّا نعيش في العصر الجاهلي لما كنّا نحتاج أبدًا إلى دراسة البيان بمعناه التّقليديّ العامّ ، ذلك المعنى الّذي ينتظم قوانين المعاني والبديع والبيان ، المسمّاة بعلم البلاغة . ولما كنّا بحاجة إلى دراسة معجميّة أو صرفيّة أو نحويّة أو دلاليّة أو صوتيّة ، لأيّ نصّ أدبيٍّ أو غير أدَبيٍّ . ولكنّا الآن وقد بعد ما بيننا وبينَ ذاك العصر ، وخالطنا الأعاجم فتعثّر لساننا والتوى ، وصرنا إلى هذه الحالة ، فإنّنا في حاجة ملحّة إلى أن تسبق دراستَنا الأدبيّة على مستوى الفنون دراسةٌ لغويةٌ وبلاغيةٌ جادّةٌ . أعني بها دراسةً تنقلنا عبر السّنوات الطّويلة إلى عصر الجاهليّة ، نأنس فيه إلى عبيد بن الأبرص ووصف القوس، وطرفة بن العبد ووصف النّاقة . فإذا انتقلنا هذه النّقلة ألفينا لغةً سهلةً ميسورةً آنسةً ، حتّى في وصف ناقة طرفة بن العبد الذي يزعم الدّكتور طه حسين أنّه أي طرفة لم يكن قائل هذا الوصف ذي المعجم الصّعب . فينكره في جملة إنكاره لشعر طرفة بن العبد كلّه . ويرجّح أنّه من وضع علماء اللّغة: « وإذن فإنّني أرجّح أنّ في هذه القصيدة شعراً وضعه علماء اللّغة ، هو هذا الوصف (١) ، (يعني وصف الناقة) » (٢) .

وفي مناقشتنا للدّكتور طه حسين نقول : إنّ هذه القصيدة كلّها مفهومة اللّغة في بيئتها الجاهليّة . والغموض الحاصل في جزء منها ليس سببه أنّ هذا الجزء قد اختيرت له لغةٌ أصعب من غيرها ، وإنّما سببه أنّ النّاقة الموصوفة بهذا الجزء قد اختفت من المجتمع الحديث ، ولم تكن وسيلته للمواصلات . وباختفائها أهملت الأوصاف المتعلّقة بها . ولو كانت هذه النّاقة وسيلتنا للتّرحال لما رأينا وحشةً ولا صعوبةً في هذا القسم . ذلك زيادة على السّبب العام وهو بعدنا عن العصر الجاهلي ، واختلاطنا بلغاتٍ وحضاراتٍ غير عربيّةٍ .

ولعلّ مما يدعم هذا الرّأي الّذي ذهبت إليه أنّني شعرت بالصّعوبة اللّغوية

---

(١) فى الأدب الجاهلى ، ص ٢٤١ .

(٢) من معتقدات الدّكتور طه حسين ، انّ هذا الشّعر موضوع ؛ لأنّه لا يمثل شعر ربيعة الّذى يمتاز بالسّهولة لدرجة الإسفاف .

حين قرأت وصف النّاقة لأوّل وهلة ، ولكن سرعان ما استوى عندي بغيره من أجزاء القصيدة بعد تحقيق النصّ مباشرةً . فكلٌّ من الكلمات سفين ، والعلاة ، وعندل ، وقردد ، صارت واضحة المعنى عندي بدرجةٍ واحدةٍ .

وعلى ذلك فليس هناك لغةٌ سهلةٌ ولغةٌ صعبةٌ كما يزعم الدّكتور طه حسين . وإنّما هناك موضوعاتٌ أليفةٌ لنا وأخري عنّا شاردةٌ . واللّغة وسيلة التّعبير عن هذه وتلك تبدو لنا طوراً أليفةً سهلةً وأخرى بعيدةً غامضةً .

وهذا الغموض الّذي سبّبه بعدنا عن العصر الجاهلي ، واختلاطنا بغير أهل اللّسان العربي ، وهجرنا لموضوعات بعينها . هو الذي دفعنا إلى أن نقترح الدّراسة اللّغويّة الجادّة قبل دخولنا للقصيدة الجاهليّة بالدّراسة الفنيّة ؛ فهذا المستوى يضعنا في دائرة الضّوء الّتي تمكننا من الرّؤية الصّحيحة ، فتجيء أحكامنا الأدبيّة في ميدان التّحليل والنّقد رشيدةً واضحةً .

رابعًا ــ التزام طريق الآداب والفنون :

إنّ المقترحات الّتي سبقت هذا الجزء من دراسة الشّاعر وبيئته ودراسة لغة النّصّ وبلاغته لا تعدو أن تكون مقدمات أوّليّةً تمهّد للموضوع وتجعلنا نأخذ المدخل الطّبيعي للتّحليل والنّقد. أمّا حين ندخل للنّصّ الشّعري الجاهلي بالدّراسة التّحليليّة النّاقدة فلابد لنا أن نعتمد على طريقة الفنون والآداب الّتي لا تلقي المعنى مجرّدًا تخاطب به العقل ، وإنّما ترسمه صورةً تخاطب الحس والوجدان ، وتطبع في النّفس ظلالاً يصفها الخيال الشّعري (١) وتمليها العاطفة السّائدة في النّصّ .

ومما توصّلنا إليه أنّه لا شيء يميت الشّعر الجاهلي ، مثل تحليله على طريقة اللّغويّن والبلاغيّن التّقليديّين . ولنأخذ لذلك مثلاً قول امرئ القيس:

وبيضة خدرٍ لا يرام خباؤها   تمتّعت من لهوٍ بها غير معجل

فلو دخلنا على دراسته بالطّريقة اللّغويّة لانحصر معناه في قول الشّاعر: ورب امرأةٍ بيضاء ممنّعةٍ تمتّعت بها فترةً طويلةً من الزّمان .ولو جعلنا

---

(١) كتبٌ وشخصيّاتٌ المقدّمة .

مدخلنا الطّريقة البلاغيّة لأصبحنا نفتش عن العلاقة الّتي تجمع بين المرأة والبيضة ولوجدنا هذه العلاقة في لون البياض المشوب بصفرة وفي الصّحة، وفي السّلامة عن الطّمث والكسر [1] . لكنّ الوقوف عند هذا الحدّ اللّغوي والبلاغي يجعل بيننا وبين السّر الّذي أضفى على هذا البيت سحراً وجمالاً بونًا شاسعًا . أمّا المعنى الّذي يجب أن يدرك في دائرة التّفسير الأدبي والفني فهو الشّعور الّذي يملأ الإنسان المحبّ بهذه المرأة الحسناء ، من تناولها بالرّفق والحنان، على النّحو الّذي نتناول به شيئاً رقيقاً نخشى عليه من الكسر، لأن الكسر يضيعه . ويجب أن يلاحظ على هذا المستوى هذه العاطفة تجاه هذه المرأة . هذه العاطفة الّتي دفعت بهذا الرّجل إلى المغامرة بحياته من أجل لقاء امرأة يحبّها ، على الرّغم من أنّها محروسةٌ ممنعةٌ ، وعلى الرّغم من أنّ مثل هذه المغامرة تعني دخولاً إلى ساحة الموت . لكنه لا يبالي بهذا الموت . لأنّ التّضحية أقلّ ما يمكن أن يقدّمه من يطلب مثل هذه الحسناء .

على أنّه هناك فارقٌ أساسٌ ــ لعلّه ظهر لكم ــ بين التّحليل اللّغوي البياني والتّحليل الأدبي الفني ، وهذا الفارق نفسه هو الفارق بين اللّغة الجامدة الميّتة وبين اللّغة المتحرّكة الحيّة . فالتّحليل الفني على طريقة الآداب ينعش النّصّ الشّعريّ ،ويجعل الدّماء تتدفّق في أوردته، ويعطيه بذلك الحياة.

خامسًا ــ كليّة التّصوير :

لقد أسدى ابن رشيق للعربيّة معروفًا كبيرًا في عدم اعترافه بالفصل بين اللّفظ والمعنى كما صنعت جمهرة النّقاد القدماء . فقد كان لقوله بالتّلازم بين اللّفظ والمعني تلازم الثّوب بمادّته أثرٌ كبيرٌ في توجيهنا في العصور الحديثة إلى مبدأ مهم من مبادئ النقد الأدبي التي نطبّقها على شعرنا القديم ، وهو مبدأ الانسجام ؛ انسجام الألفاظ مع معانيها ، وانسجام الوحدات التّصويريّة الجزئيّة مع التّصوير الكليّ في العمل الشّعريّ المعيّن .

وإذا كان الشّعر الجاهلي تتكاثر فيه الصّور فإنّنا من خلال مبدأ الكليّة ننظر إلى تقويمه على ضوء الاتّحاد بين هذه الصّور ، ومحاولة معرفة الرّابط بينها .

---

(١) شرح المعلقات السّبع ، ص ٤٤ . وشرح القصائد العشر ، ص ٢٤ .

وهذا الرّابط لابدّ أن نبحث عنه لدى الأعراف الأدبيّة السّائدة في الفترة الزّمانية والمكانيّة لمولد النّصّ موضوع التّحليل .

فإذا نظرنا مثلاً إلى معلّقة لبيد نظرةً استخدمنا فيها منهج الشّعر الجاهلي في البيئة الأدبيّة الجاهليّة بأعرافها السّائدة ؛ ألفينا هذا النص ممسكاً بعضه برقاب بعضٍ ؛ أقول ذلك على طريقة الشّعر الجاهلي ، وليس على طريقة شعر الفرنجة ولا النقّد المحدث . فهذه المعلّقة تبدأ بوصف الدّيار ، ولمن هذه الدّيار ؟ إنّها ديار المحبوبة الّتي نأت ولابد من الوصول إليها ، ولكن كيف يتمّ ذلك ؟ يقول لبيد إنّ وصوله سيتم على ظهر ناقته الّتي كالأتان الوحشيّة ، ولئن أراد قطع هذا الطّريق ، وقصد هذا الحبيب ، فلابدّ أن يكون له أهلٌ وبه جديرٌ . فهو كذا ، ومن قوم كذا نبلاً وكرمًا وبطولةً .

والآن ألا ترى معي أنّ هناك رابطًا ما بين هذه الصّور الجزئيّة ، وأنّ هذا الرّابط نفسيٌّ نابع من عمق وجدان الشّاعر وإحساسه ؟ صحيحٌ أنّ الصّور الجزئيّة قد تتراكم ولكنّها تقود في النّهاية إلى صورةٍ كليّةٍ تمثّل حلقة من حلقات العمل الأدبيّ المتماسك . ففي وصف طرفةَ لناقته تتكاثر الصّور الجزئيّة ولكنّها في النّهاية تجمعت مع بعضها ، والتفّت أغصانها ، وأعطتنا صورة النّاقة المثال متكاملةً :

كقنطرة الرّوميّ أقسم ربّها   لتكتنفـن حتّى تشاء بقـرمـد

وعلى ذلك فليس صحيحًا أنّ الصّور الشّعريّة في الشّعر الجاهلي صورٌ جزئيّةٌ منفصلةٌ ، تنتهي بانتهاء البيت ، كما يزعم بعض المحدثين : « وهذا (يعني وقوف الصّور عند العلاقات الجزئيّة) هو ما تستنكره الصّورة في القصيدة ذات العضويّة المستقلّة الّتي تنتهي بانتهاء البيت الواحد » (١) .

ولكن اعتراضًا أساساً ومبدئيّـاً يقوم هنا على مثل رأيِ الدّكتور عشماوي؛ لأنّ عمليّة الوحدة العضوية عمليّةٌ تعتمد أساسًا على نظريّات النّقد الحديث . ومن الخطأ بمكان أن نطبّق مثل هذه النّظريات على شعرنا القديم ؛ لأنّ لشعرنا وأدبنا منهجه الخاصّ وأسس تقويمه الخاصّة . ومن هذا الموقف فإنّني لا أوافق

---

(١) معالم التّجديد فى الأدب العربي المعاصر ، ص٩ .

على إصدار أيّ أحكام على الشّعر الجاهلي لا تأخذ في اعتبارها البيئة الّتي شهدت مولد النّصّ الشّعري ، والأعراف السّائدة الّتي أثّرت على الشّاعر وأملت عليه تلك العاطفة الشّعريّة .

بل إنّني أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول : إنّه لا ينبغي لنا أن نطبّق منهاج الفنّ الإسلامي بنظمه وأخلاقه السّائدة على فنّ الجاهليّين ، وإلا لما استمعنا إلى أشعار أمير شعراء الجاهليّة امرئ القيس بن حجر الكندي ، ولما قبلنا أن نحلّل وندرس منهج طرفة في الحياة القائم على ثلاثة أصول ، منها اثنان فاسدان من وجهة نظر المنهج الإسلامي ، وهما شرب الخمر ، والتّمتع بالبهكنة في اليوم المطير ! .

سادسًا ــ الموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة :

عندما نريد أن ندرس نصّاً شعرياً جاهلياً ينبغي أن ننظر في موسيقاه ، ومدى حظّها من المشاركة في مدلول النّصّ ، وانسجامها مع معناه الّذي يرمي إليه الشّاعر . فإنّ اختيار كلٍ من امرئ القيس وطرفة وزهيرٍ لبحر الطّويل في معلقاتهم ، واختيار لبيد وعنترة لبحر الكامل ، واختيار عمرو لبحر الوافر والحارث لبحر الخفيف . إنّ هذا الاختيار لم يأت ضربة لازب مصادفةً ، وإنّما هناك أسبابٌ خاصّةٌ أحاطت بكلٍّ منهم وهيّأته نفسياً لأنّ يتجه لهذا البحر دون غيره ، لمعالجة الموقف المعيّن الّذي أملي القصيدة المعينة . على أنّه من الواضح أنّ مثل هذا الموقف لم يكن نتيجة دراسة للموسيقا الشّعريّة وفق فنّ العروض والقافية ، فهذه الموسيقا لم تكن موجودةً آنئذ ، وإنّما هو الذّوق الموسيقيّ العربيّ الّذي جعل نتاج الشّعر على هذا النّسق .

وإنّني أقرّر هنا وعلى سبيل الإجمال أنّ شعراء المعلّقات أميل إلى البحور الطّويلة الأوزان ، كما أعترف أنّني لم أستطع أن أكتشف السّرّ المعيّن الّذي دفع كلّ شاعرٍ منهم لاختيار هذا الوزن دون غيره . وإن كنت أعتقد أن وراء كلّ وزن سراً دفع الشّاعر بطريقة لا شعوريّة لاختيار أوزانه ، لكنّني آمل أن أتوصّل في المستقبل ، أو يتوصّل غيري من طلاب البحوث إلى مثل هذه النّتائج .

لكنّ شيئًا مهمّا أريد أن أثبته هنا ، وهو أنّ النّظر إلى موسيقا الشّعر الجاهلي لا يكون إلا من خلال النّظم الموسيقيّة العربيّة كما استنتجها العلاّمة الخليل بن أحمد وحصرها في خمسة عشر بحراً ، صارت ستّة عشر بعد أن تدارك عليه تلميذه الأخفش بحر المتدارك .

إنّ تركيزنا على هذه النّاحية متّصل بمراعاة أصول الفنون وقواعدها فلكلّ فنٍّ أسسه ومعاييره الخاصّة ، وبتلك الأسس والمعايير يعرف صحيحه من خاطئه . وميزان موسيقا الشّعر العربي هذه البحور ، وتلك الأعاريض . ومن الخطر والخطل أن يحاول أحدٌ الحكم على الموسيقا العروضيّة للشّعر الجاهلي من خلال دراسته لمناهج موسيقيّة ليست مستنتجةً من نفس الشّعر موضوعِ الدّراسة. فالخليل بن أحمد يسمّى مبتدعاً للعروض والقافية من حيث إنّه علمٌ له تعريفٌ ومحترزاتٌ وتفاصيل . لكنّ المادّة الّتي فرضت نفسها عليه واستنتج منها استنتاجاً العلم كانت موجودةً في الشّعر القديم السّابق لاختراع هذا الفنّ .

والالتزام بهذا الجانب جدّ مهمٌّ لا على مستوى الدّرس الأدبي والفني فحسب ، ولكن على مستوى شخصيّة الأمّة العربيّة الأساس ، لأنّ شخصيّتها في ميدان الموسيقا الشّعريّة انحصرت في هذه البحور بعد عمليّة استقراء علميّةٍ لشعراء العربيّة في زمن فصاحة الأمّة السّلقيّة ، تلك الفصاحة الّتي لم تفسَد بالعجمة ، وليس في ألسنتها مجالٌ لنطقٍ غير الصّحيح الفصيح.

على أنّ هناك جانبًا من الموسيقا الصّوتيّة يشارك بفعاليّة في توضيح معالم النّصّ ، ويدلّ على المعاني الّتي يرمز إليها . فإنّني أسمع حركة جواد امرئ القيسِ بأذنيّ وأراه بعينيّ وأنا أقرأ بيته :

مكـرٍّ مفـرٍّ مقـبلٍ مـدبرٍ معًا　　　كجلمود صخرٍ حطّه السّيل من عل

ـ وإنّ هذا الشّعور لم يعترِني من مجرّد المعنى اللّغويّ للبيت ، ولا من خلال الموسيقا العروضيّة الّتي انتظمت كلّ الأبيات في القصيدة . ولكنّ الشّعور كان وليد الدّلالة الصّوتيّة . وعندما كنت أدرِّس معلّقة لبيد إلى طلّابي « بدبلوم » معهد المعلمين بترهونة بليبيا ؛ أوضحتُ أنّ ألف الوصل

والهاء المفتوحة قبلها في هذه المعلقة تشكل دلالةً صوتيّةً على الكبرياء والشّموخ في فخره القبليّ :

وهمُ السّعاة إذا العشيرة أفظعت　　وهمُ فوارسها وهمْ حكّامها

وهمُ ربيعٌ للمجاور فيهمُ　　والمرملاتِ إذا تطاول عامها

وعلى هذا النّحو تبدو أهميّة الدّراسة الموسيقيّة عروضيّةً كانت أم صوتيّةً إذا ما أردنا الوصول إلى نتائج ذات قيمة فنّيّة لتحليلنا الأدبيّ للأعمال الشّعريّة الجاهليّة . وتبدو الأهميّة متمثّلةً في جمّاع الأداء الموسيقي في العمل الأدبي، وما ذكرناه من تفاصيل الموسيقا إلى أنماط عروضيّة وصوتيّة فذاك لتوضيح الدّراسة بصورةٍ جزئيةٍ موصّلةٍ إلى الكلِّ في أتمّ بيانٍ ؛ بيان التّعرّف على أجزاء ذلك الكلّ المقصود .

سابعًا ــ الموازنات الأدبيّة ، والتّأثير والتّأثّر :

هذا جانبٌ مهمٌّ وممتعٌ في الدّراسة الأدبيّة للنّصّ الشّعريّ ، وبه تتضّح القيمة الحقيقيّة للقصيدة الشّعريّة مكان التّحليل ؛ ذلك أنّ هناك صورًا شعريّةً عبّر عنها عددٌ من الشّعراء المعاصرين ، ولابدّ من عقد موازنة بينهم لتبيان مكان العمل الأدبيّ موضوع التّحليل . وهناك قصائد تركتْ آثارها واضحةً على أشعار الآخرين . ومهمّة الأديب الدّارس هنا أن يوضّح هذه الآثار سلبًا وإيجاباً . بمعنى أنّنا قد نجد في النّصّ موضوع التّحليل آثاراً لشعراء آخرين ، وقد نجد عند الآخرين أثاراً من النّصّ الأدبيّ موضوع دراستنا .

وعلى سبيل المثال لموضوعات الموازنة ، صورة البرق والمطر عند كلٍ من امرئ القيس وأوس بن حجر . وصورة الحصان عند كلٍّ من عنترة وامرئ القيس . وصورة النّاقة في معلقتيْ طرفة ولبيد ، وهلم جرّاً . . .

وإذا كنت بصدد دراسة حكَم زهيرٍ فلابدّ من موازنتها بحكم طرفة بن العبد . وإذا كنت أدرس معلّقةَ لبيد فلابدّ أن أفتّش عن آثار هذه المعلّقة في أشعار المعاصرين له واللاحقين ، ولذا لزمني عقد موازنة بينها وبين قصيدة الشّاعر الأموي ذي الرمّة :

ما بال عينك منها الماء ينسكب　　كأنّه من كُلى مفريّةٍ سرب

فإنّ مثل هذه الموازنة الأدبيّة توضّح أنّ قصيدة ذي الرّمة كرجع الصّدى لمعلّقة لبيد ، وبالتّالي فإنّ هذه الدّراسة تصيب التّحليل الأدبي بالثّراء والإمتاع.

وقد اعتنى نقّاد العرب الأقدمون بهذا النّوع من الدّراسة الموازنة . وأطلقوا أسماء كثيرةً على التّأثّرات الأدبيّة . فكانوا يسمّون بعضها بالسّرقات الأدبيّة ، وبعضها شوارد الخواطر . وعنوا بصورةٍ خاصّةٍ بالجوانب الظّاهرة الّتي يتّضح فيها وجه الشّبه بين الأصل والمأخوذ عنه .

وعندما كنت بصدد دراسة معلّقة طرفة بن العبد لطلّاب اللّغة العربيّة بجامعة الإمارات : وقفت عند قوله :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم ... يقولون لا تهلك أسيً وتجلّد

ووازنته بقول امرئ القيس :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم ... يقولون لا تهلك أسيً وتجمّل

وتابعتُ جمهرة الأقدمين في القول بأنّ بيت طرفة مسروقٌ من معلقّة امرئ القيس . ولم أر أن أسير على رأي أبي عمرو بن العلاء الّذي قال : إنّها عقولٌ توافقت .

وكذلك عقدتُ موازنةً بين قوله :

أمونٍ كألواح الإران نسأتها ... على لاحبٍ كأنّه ظهر برجد

وقول امرئ القيس :

وعنسٍ كألواح الإران نسأتها ... على لاحب كالبرد ذي الحبرات

وهكذا بين قوله :

وفي الحيّ أحوي ينفض المرد شادن ... مظاهر سمطَيْ لؤلؤ وزبرجد

وقول علقمة :

وجيد غزالٍ شادنٍ فردت له ... من الحلي سمطَيْ لؤلؤٍ وزبرجد

وكذلك بين قوله :

سقته إيـاة الـشّمس إلا لـثاتـة أسفّ ولـم تـكـدم عليه بـأثمـد

وقول النّابغة :

تجلـو بـقـادمَـتـيْ حـمـامـة أيكةٍ بـردًا أسـفّ لـثـاتـه بـالإثـمـد

وفي نهاية هذا الباب الختامي أحبّ أن أنبّه إلى أنّ هذه المقترحات تمثّل وجهة نظرٍ في دراسة الشّعر الجاهلي ، ذلك الشّعر الّذي ننظر إليه قلعةً شاهقةً من قلاع الأدب العريق الّذي يمثّل نهج العروبة في أشعارها ، ويمثّل فوق هذا وذاك مزاج الأمّة العربيّة الشّعري . ومنهجها الموسيقيّ واللّغوي . كما أحبّ أن أنبّه إلى أنّ هذه الخطوات ليست حدودًا جامدةً لابدّ أن يتّبعها الدّارس واحدةً واحدةً . ولكنّها معالم يمكن أن يعني بها الدّارس ويفيد منها وهو يقوم بهذا التّحليل الأدبي للشّعر الجاهلي . إنّ مثل الدّارس الّذي يتتبّع المقترحات خطوةً خطوةً ، والّذي يتمثّلها في ذهنه وهو يقوم بعملية الدّراسة ــ كمثل المعلّم الّذي يأخذ نظريّة التّحضير بشكلٍ جامدٍ فيكتب صبيحة كلّ يومٍ وعند كلّ حصّة ، وتحت عنوان أهداف الدّرس ؛ يكتب ثلاث جزئيّات هي المعلوماتَ والمهارات والاتّجاهات . ثمّ لا يستطيع أن يوصّل معلومةً صحيحةً لطلابه ، ولا أن يجعلهم بها مهرةً ، ولا يحاول التّأثير عليهم بالمعلومة لتمثّل لهم اتجاهاً ومزاجًا في الحياة . وذاك المعلّم الآخر الّذي لا يعنى بكتابة هذه الأهداف كلّ صباحٍ في كرّاسة التّحضير لكنّه بها واعٍ ، ولها مستوعبٌ ، يتصرّف بمقتضاها وهو يمارس العمليّة التّربويّة والتّعليميّة داخل حجرة الدّراسة، فيوصل إلى تلاميذه المعلومات موثّقة ، ويسعى أن يجعل من تلاميذه مهرةً حذّاقا لهذه المعلومات ، يصرّفونها على كلّ وجوهها الصّحيحة، ولا تلتبس عليهم بغيرها من الفاسد المشابه . ولأنّه يتصرّف من موقف الإدراك يؤثّر على تلاميذه فتصبح تلك المعلومات تمثّل اتّجاههم في الحياة ، ومزاجهم الخاصّ .

إنّ الدّارس الّذي ندعوه للاستفادة من هذه المقترحات مكان الحديث هو الّذي يشبه المعلم الأخير ، ذلك الّذي يستوعب المقترحات ، ويتمثّلها أثناء

اضطلاعه بالعمليّة التّعليميّة للنّصّ الأدبيّ من شعرِ الجاهليّين ، وذلك بغض النّظر عن تتبعها بطريقة جامدة ، مقترحاً مقترحاً ، ودون اعتبارها قوالب وحدودًا صارمةً ، لابدّ أن يمرّ عَليها واحدًا واحدًا . بل إنّنا ندعو الدّارس إلى أن يضيف إليها ما يناسب النّصّ موضوع التّحليل ، وأن يحذف منها ما لا يتناسب مع النّصّ المعيّن المراد تحليله . لأنّه في اعتبارنا زيادة على الخطوط العامّة التّي تسيطر على أدب عصرٍ معيّنٍ ؛ فإنّ هناك خصوصيّةً لكلّ نصٍّ أدبيٍّ ، وكأنّ الأمر هنا في دائرتين ؛ دائرة خصوصيّة النّصّ موضوع الدّراسة، ودائرة خصوصيّة العصر الّذي ينتمي إليه ذلك النّصّ فإنّ لكلّ نصٍ ما يناسبه من الدّراسة ، لأنّ لكل نصٍّ تجربةً خاصةً .

والدّراسة التّحليليّة النّاجحة هي الّتي تصاحب ظلال التّجربة الّتي ولّدت النّصّ الشّعري لتستطيع أن تنظر إليه من قريب ، دون إهمال للنّظرة البعيدة التي تستوعب الخطوط العامّة والمؤثّرات والموجّهات الخاصّة بالبيئة الزّمانيّة والمكانيّة الّتي شهدت مولد النّصّ الأدبيّ فإذا كنّا مثلاً بصدد دراسة معلّقة امرئ القيس فلابّد من مناقشتها على ضوء قضيّة الحسيّة والعفّة في الغزل الجاهلي ، وقضيّة التّصوير التّشبيهي بمستواها الفني في النّقد الأدبي . وإذا كنّا ندرس معلّقة طرفة ، فستفرض علينا قضيّة الانتحال ، من خلال مناقشة الصّعوبة اللّغويّة خاصّةً في وصفه للنّاقة ، كما سيكون فرضًا علينا ونحن ندرس العملين الأدبيين المذكورَيْن أن نبيّن في إضاءة كاشفة ، وفي مناقشة موضوعيّة ؛ قضيّة التّرابط أو الانفصال بين أجزاء هاتين القصيدتين . وحسبي أن أقدّم تجربتي الشّخصيّة الّتي استفدتها من صحبة الشّعر القديم دارسًا ومدرّسًا ، من غير أن أزعم أنّها الأمثل دون غيرها ، وإنّني لأرجو أن أضيف إليها في المستقبل ــ وأنا في طريق البحث ــ ما أراه يرتفع بها إلى درجة أكبر من الرّشد . أو أن تكون هذه التّجربة بدايةً يستطيع غيري من طلاّب البحث أن يهتدي بها لإضافة الأمثل في ميدان تحليل الأعمال الشّعريّة الجاهليّة الأمر الّذي ننشده تحقيقًا للوصال بين أجيالنا المعاصرة وأدبنا التّالد ، وتحقيقًا للهدف الأسمى ؛ الحفاظ على أصول اللّغة العربيّة المرتبط بها حفظ النّص القرءانيّ .

الباب الخامس

في البحث التّطبيقيّ

(١٣٥ ــ ١٦١)

أ ـ قراءةٌ جديدةٌ لمعلّقة طرفة البكري :

أوّلاً ـ إضاءةٌ :

إنّنا في أمسّ الحاجة إلى أن ننفض عن أدبنا القديم غبار سنيّ الرّكود ؛ وذلك بإعادة دراسته المتجدّدة ، الّتي تصل حاضرنا الأدبيَّ والنّقديّ بأصول أدبنا التّالد . إنّ مثل هذا الدّرس يحقّق التّواصل الفكريّ والشّعوري بين أجيال ثقافةٍ واحدةٍ ، وأمّةٍ واحدةٍ ، ويربط الوشائج بين قديمها وحديثها .

والنّموذج الّذي اخترته لتأدية هذا الدّور من شعرنا العربي القديم ، فإنّ في هذا الشّعر «جمالاً وروعةً وغناءً ومتاعاً لا للقدماء وحدهم بل للمحدثين مهما يبعد بهم الزّمن »(١) . ولم يك هذا النموذج من عامّة شعر الأقدمين ، بل من مختار هذا الشّعر (٢) ؛ المعلّقات التي تنخّلها العرب من سائر أشعارهم بعد مرورها بالتّجربة النّقديّة في أسواقهم الأدبيّة .

وهذه المعلّقات وما حولها من أشعار الجاهليّين رسمت أمام الدّارسين طريقاً اهتدوا به إلى عالم الفنّ الشّعري التّصويري . فالأفكار في الشّعر الجاهلي تتابع في مواكب من التّشبيهات والاستعارات والأوصاف ، حتّى تجعلنا نقف أمام منظرٍ مثيرٍ للدّهشة .

وكأنّي أنظر إلى ركب محبوبة طرفة بن العبد بوادي دد ينخفض ويعلو ، وأنظر في ذات الوقت إلى سفينةٍ عظيمة تعلو بها أمواج الخليج العربي وتنخفض فلا تقوم في ذهني إلا صورةٌ متّحدةٌ ، أستنتج من رؤياها عِظَمَ ركب هذه المحبوبة والجلال والدّلال الّذي أحاطه الشّاعر به :

كأنّ حدوج المالكيّة غدوةً ... خلايا سفينٍ بالنّواصف من ددِ

أو إن شئت فتابع معي هذا الاختلاط والتّمازج بين يَدْي ناقة طرفة ورجليها حين تباري الكريمات المسرعات من النّوق ، ويكون ميدان السّباق طريقاً مذلّلةً بالأقدام والحوافر والمناسم :

تباري عتاقًا ناجياتٍ وأتبعت ... وظيفًا وظيفًا فوق مورٍ معبّد

---

(١) حديث الأربعاء ١/٧٦ .

(٢) العمدة ، ١/٢٠٦ .

بل إنّ الجاهليّين أغرقوا في التّصوير حتّى جعلوا الحيوان شخصاً يخاطب ويحاوِر ، كناقة المثقّب العبدي ، وفرس عنترة العبسي . وقد وصف طرفة ناقته بالذّكاء الّذي لا يُتصوَّر أصالةً إلا في الإنسان :

تريع إلى صوت المهيب . . .

وبسبب هذا الإغراق في التّصوير جعل المرْزباني [1] صورتَيْ ناقة المثقّب وفرس عنترة من محور الحكايات الفلسفيّة ، والإشارات البعيدة ، وجعل تصوير المثقّب للنّاقة من المجاز المباعد للحقيقة .

والنّموذج الّذي آثرتُ أن أشترك في نفض الغبار عنه ؛ معلّقة طرفة بن العبد البكري . فلها موجز خصائص الأدب ؛ فهي تجربةٌ شعوريةٌ [2] مترابطةٌ وذاتُ إيقاعٍ موسيقيّ مقسّم،ومحكومةٌ بقافيةٍ صارمةٍ ، وتشيع في كلّ مساحتها اللّغةُ العربيّةُ الميسورةُ الفهم عند زمن الإبداع والإنشاد . ولقد اخترتها كذلك ؛ لأنّه في ظلال قراءتها الجديدة نستطيع أن نتلمّس الإجابة عن موضوعات وقضايا معاصرة تلحّ على مناهجنا النّقديّة الخاصّة بتقويم الأعمال الأدبيّة ، مثل : لغة النّصّ الأدبي ، والوحدة العضويّة ، والصّورة الفنيّة . وهي ثلاث القضايا الّتي يُعنى بها هذا البحث في ظلال العرض التّحليلي الأدبي والنّقدي لطويلة طرفة بن العبد :

١ ـ لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

. . . .

١٠٦ ـ ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد

فهي كذلك عند التّحقيق تتألّف من ستة أبياتٍ ومائةٍ .

ثانياً ـ تحليل النّصّ :

عند إقدام الشّاعر على النّصّ لابدّ أن يكون قد انفعل بتجربةٍ وجدانيّةٍ كانت سببًا لانفعاله وبالتّالي لإنتاج النّصّ المعيّن ، والسّبب الرّئيس في إبداع هذا النّصّ حبيبة الشّاعر خولة المالكيّة ، الّتي كانت مقصد طرفة في معلّقته ؛ فأوّل القصيدة غزلٌ بها ، والنّاقة وسيلته للوصول إليها في دارها الجديدة ،

(١) الموشّح ، ١٤٣ .

(٢) النّقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ٥٤ ، ٥٥ .

والفخر شهادة كفاءة تبرّر له اللّقاء بمحبوبته ، وتؤهّله إلى قطع الّطريق الموحش بينه وبينها ، وتجعله قادراً للوصول إلى دارها . فما بعد ذلك في المعلّقة غير موقفه من أقاربه ، وتجاربه الحكميّة ؟ وكلاَ الموضوعين مربوطٌ بسببٍ يبرر وجوده ضمن هذا العمل الأدبي المتكامل .

ومعروفٌ أنّ التّحليل الأدبيّ المنهجيّ يعتمد على تقسيم النّصّ إلى أجزائه الرّئيسة والفرعيّة ، وجمع الأجزاء المتجانسة مع بعضها ، ولو كانت في أمكنة متفرّقة من العمل الأدبي ، ثمّ توضيح ذلك بالقدر الّذي يثري الدّرس الأدَبيّ المقصود ، ويهيّئ النّصّ لمرحلة النّقد والتّذوّق وإصدار الأحكام الأدبيّة.

والموضوعات الرّئيسة في القصيدة أربعةٌ :

١ ــ المقدمة الغزليّة (١) :

بدأ طرفة معلّقته بتحديد مكان محبوبته خولة ، وعقد مشابهةً بين هذا المكان والوشم القديم ، وهو أوّل من ابتكر وصف الأطلال بالوشم ، وعنه أخذ زهيرٌ في قوله :

دارٌ لها بالرّقمتين كأنّها   مراجع وشمٍ في نواشر معصم

وأطلال محبوبته ببرقة ثهمد ؛ هذا الموضع الّذي اختلط ترابه بالحصي فأكسبه لمعاناً وبريقاً ، فأخذ يلوح للرّائي من بعيد . وحين يقع نظر الشّاعر عليه يثير في نفسه كوامن الغرام ويبعثُ الهيام في فؤاده ، فيستوقف أصحابه ليؤدّي فروض الولاء وهو يذوب أسىً ولوعةً ، ويكاد يقضي نحبه في مكان حبّه ، وقد ساءت حاله لدرجة جعلت أصحابه يبذلون له النّصح طالبين منه ألا يقتل نفسه من شدّة الحزنَ . وإنّني أستوحي من وقوف الأصحاب أنّ انتحابه كان جالساً ، ومن نصحهم له بعدم قتل نفسه ، بأنّ عاطفته في تلك السّاعة كانت تجنح إلى نوعٍ من الأصالة إذ اللّون الأصيل وحده هو الّذي يهلك المحبّين :

---

(١) للفروق بين التّشبيب والغزل والنّسيب في مطلع القصيدة الجاهليّة ؛ العمدة ٢/ ٩٤ ، ومعلّقات العرب ٣٢٥ .

لخولـه أطـلالٌ ببـرقـة ثـهمـد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يـقولـون لا تـهلك أسىً وتجـلّـد

وإنّما ذكر الشّاعر رسوم الدّار لأنّها دار الحبيبة الّتي ارتحلت في هوادجها العظام ، وليدلّنا على هذا العظم عقد مقارنةً بين مراكب النّساء والسّفن ، ولعلّ الّذي برّر عقد هذه المقارنة ـ بالإضافة إلى صفة العظم ـ طريقة السّير المتّحدة ، فكلٌّ من السّفن والمراكب تستقيم السّير تارةً ، وتحود عن الاستقامة تارةً أخرى ولمّا كان من اللّازم وضوح الصّفة المشتركة بشكلٍ أقوى في المشبّه به ، ركّز الشّاعر على تبيان ذلك فأضفى على السّفن عدّة صفات فهي عدوليّةٌ، أو من سفين ابن يامنٍ وهي تمخر الماء فتجعله كومَيْن ، فعل اللّاعب للفِيال :

كـأنّ حـدوج المـالكيّة غــدوةً خلايا سفينٍ بـالنّواصف مـن دَدِ

عدوليّةٌ أو من سفين ابن يامنٍ يجور بهـا المـلاّح طوراً ويهتدي

يشقّ حباب المـاء حيزومها بها كما قسم التّـربَ المفايـل بـاليد

وفي شريط الماضي المنطوي على عجلة الدّهر يرى الشّاعر حبيبته ،مكتملة الشّباب موفورة النّعمة ، تتحلّى باللّؤلؤ والزّبرجد ، وتلبس العقدين تزيّن بهما عنقها الجميل ، وعيناها واسعتان ناعستان فهي أشبه ما تكون بظبيةٍ تعطو لتتناول ثمر الأراك فيظهر طول عنقها الفاتن ، وهي على حالتها هذه تنظر إلى صاحباتها اللّواتي خذلتهنّ ، وإلى طفلاتها اللّواتي عكفت عليهنّ ، فتمتزج في عينيها نظرة الذّعر بنظرة الحنان والعينان أشدّ جمالاً وسحراً وهما على هذه الحالة . وحين تبسم هذه المحبوبة تغمره بالضّياء ، فتبدّد ظلامه ، وتعطّر عليه وجوده . وجهها صافي اللّون ، منبسطُ السّريرة ، مشرقٌ كأشعّة الشّمس وأسنانها كنَوْر أقحوانٍ نبت في كثيبٍ رطبٍ وسط رملٍ خالصٍ :

وفي الحيّ أحوى ينفض المرد شادنٌ مظاهر سمطَىْ لؤلؤٍ وزبرجد

خذولٌ تراعي ربرباً بخميلةٍ تناول أطراف البرير وترتدي

وتبسم عن ألمى كأنّ منوّراً تخلّل حرّ الرّمل دعصٌ له ندي

سقته إياة الشّمس إلا لثاته أسفّ ولم تكدم عليه بإثمد
ووجهٌ كأنّ الشّمس حلّت رداءها عليه نقيّ اللّون لم يتخدّد

٢ ــ وصف النّاقة :

لا نعرف من شعراء العربيّة من أجاد وصف النّاقة ، وأطنب فيه على نحو ما فعل طرفة بن العبد ، فقد خصّها بتسعة وعشرين بيتاً من معلّقته ، وصوّرها تصويراً ، كانت مصادره البيئة الّتي يعيشها الشّاعر ، ووسيلته التّعبيريّة لغة الضّاد الّتي يملك زمامها .

إذا نزلت الهموم بالشّاعر ، وانتابته المصائب ، فرّج عن نفسه بالرّكوب على ظهر هذه النّاقة . أو عندما يحدّد وجهته ، وينشد حاجته ، يصل إليها، لأنّه يملك الوسيلة الموصّلة للغاية ، وهي هذه النّاقة الّتي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها دون أن يخشى راكبها العثار . وكيف يخشى ذلك وجسم ناقته في عظمه وتناسقه كألواح التّابوت :

وإنّي لأمضي الهمّ عند احتضاره بعوجاء مرقالٍ تروح وتغتدي
أمونٍ كألواح الإران نسأتها على لاحبٍ كأنّه ظهر برجد

وهكذا مضي طرفة في وصف طويلٍ عامّ لناقته ، فوصف سرعتها وكرم أصلها ، ودلالها : فهي ترعى أطيب العلف مع صُوَيْحباتها ، في أطيب الأزمان :

تربّعت القُفَّيْن بالشّول ترتعي حدائق موليّ الأسرّة أغيد

وهي ناقةٌ ذكيّة تتعامل مع صاحبها وراعيها بالنّداء :

تريع إلى صوت المهيب وتتّقي بذي خصلٍ روعاتِ أكلف مُلْبِدِ

وهنا ترى الشّاعر يتطوّر بهذا الوصف العامّ حتّى جعل منها ناقةً مثالاً ؛ هيكلها غايةٌ في الإحكام وشكلُها غايةٌ في استيفاء الجمال :

كقنطرة الرّوميّ أقسم ربّها لتكتنفن حتّى تشاد بقرمد

ولم يكتف طرفة بهذا الوصف العامّ بل تولاّها بوصفٍ دقيقٍ للأجزاء خارجيّةً وداخليّةً ، لا يغادر جزءاً منها ، من أنفها إلى ذنبها .

يقول في أنفها :

وأعلم مخروتٌ من الأنف مارنٌ عتيقٌ متى ترجم به الأرض تَزْدَدِ

وفي قلبها :

وأروع نبّاضٌ أحذُّ ململمٌ كمرداةِ صخرٍ في صفيحٍ مصمّدِ

٣ ــ حديثه عن نفسه :

بدأ حديثه عن نفسه في ثلاثة محاور ؛ الفخر الشّخصيّ ، والفلسفة الّتي يرتكز عليها مذهبه في الحياة ، وموقفه من ظلم الأقارب .

وأقوى أبياتٍ في فخره الشّخصيّ :

ولستُ بحلالِ التّلال مخافةً ولكن متى يسترفد القومُ أرفِد

فإنْ تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تقتنصنى فى الحوانيت تصطدِ

وإنْ يلتقِ الحىُّ الجميع تلاقني إلى ذروةِ البيت الرّفيع المصمّدِ

اختّط طرفة لنفسه منهجاً سلوكيّاً ، وقد كان هذا المنهج حميداً في المجتمع الجاهلي ، وما نراه فيه من عيبٍ خلقيّ ناتجٌ عن رؤيانا للأشياء على ضوء الفكر الإسلامي ومن الخطأ أن نؤاخذ شاعراً جاهليّاً ونزن أعماله على هذا الأساس الخلقي ــ وإن كنا من أحرص الناس على هذه الأخلاق ــ ذلك أنّ منهاج الفنّ الإسلامي لا يُخْضِع لمقاييسه إلاّ ما كان إسلاميّاً .

انتهز صاحبنا فرصة الإجابة على لائمٍ نهاه عن دخول الوغى خشية القتل، وعن إنفاق المال في الملذّات خشية الفقر . انتهز هذه الفرصة فعرّفنا بمنهجه في الحياة وهو ذو ثلاثة عُمُدٍ لولاها لما اهتمّ طرفة أنّى ينزل به الموت ، أوّلها : شرب الخمر الكميت الذي يعلوها الحبب كلّما صبّ عليها الماء ، وكيف لا يفعل ذلك وهو الفتى الّذي يمتّع نفسه في شبابه ، ويقضي لها حقوقها في حياتها ، لأنّها نفس وراءها الموت ، فلا تستطيع أن تخلد بحال، وثانيها : إغاثة الملهوف المذعور دون بُطءٍ منه ولا أناة ، ذلك أنّه يطير إلّيه على ظهر فرسٍ عدّاءٍ عدو سيد القضيّ المثار . ثالثها : الاستمتاع بامرأةٍ

حسنةٍ سمينةٍ موفورة النّعمة ، تلبس الحليّ على جسدٍ ناعمٍ رقيقٍ :

ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى   وجدّك لم أحفل متى قام عوّدي
فمنهن سبقي العاذلات بشربةٍ   كميتٍ متى ما تعلَ بالماء تزبد
وكرّي إذا نادى المضاف مجنّباً   كسيد القضى نبّهته المتورّد
وتقصير يوم الدّجن والدّجن معجبٌ   ببهكنةٍ تحت الطّراف المعمّد

وفي موقفه من ظلم الأقارب يتّضح أنّ طرفة يقدّس هذه العلاقة ، فلو حاولنا أن نكشف سرّ تنازله لابن عمّه مالك ؛ هذا يقترب ، وذاك ينأى ، لما وجدنا لذلك تفسيراً اجتماعياً في البيئة الجاهليّة غير حرص طرفة على أهله. إذنْ فليس أمامه إلا الصّبر على هذا الظّلم المضيض الأليم :

وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضةً   على المرء من وقع الحسام المهنّد

٤ ـ تجاربه الحكميّة :

استفاد طرفة التّجربة وحدّد موقفه تجاه الحياة وهو صغيرٌ ، فقد توفّي عن ستٍّ وعشرين سنةً (١) ، كما تقول أخته الخورنق :

عددنا له ستاً وعشرين حجّةً   فلمّا توفّاها استوى سيّداً ضخما
فجعنا به لما رجونا إيابه   على خير حالٍ لا وليداً ولا قحما

« وعلى هذا فليس من الضّروري أن يكون أصحاب الحكمة من المسنين الّذين مدّت لهم الحياة في حبال العمر ، ولا من الّذين اصطبغوا بصبغة تلك الأحداث أو شاركوا فيها ، وإنّما تكفي النّفس الحسّاسة والبصيرة النّافذة. . . وإن قصرت بأصحابها الأعمار » (٢) .

ومن هذا النّوع الّذي استفاد التّجربة في العمر القصير طرفةُ بن العبد ؛ فالموت عنده يختار الكرام من النّاس ، وهذه نتيجة إن لم تكن صادقةً واقعاً فهي صادقة شعوراً نفسياً ، فالكرام وحدهم نتأثّر بفقدهم ونشعر بالفراغ الّذي

(١) الكامل ، ١/ ٣٣٥ .
(٢) معلّقات العرب ، ٣٤٣ .

يتركونه في الحياة ، ولشدّة وطأة هذا الشعور نتناسي فقد الآخرين .

ومثل ذلك فَقْدُ مال البخيل الحريص ؛ لأنّه فقدٌ ملفتٌ للنّظر مدعاةً للانفعال :

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الفاحش المتشدّد

ويختم هذا العمل الأدبيّ بتجربته عن العلم والجهل ، فالإنسان جاهلٌ بطبعه ، والأيام خير معلّم للمرء ، تعلّمه الجديد حتّى ولو لم ينشده ، وتكشف له الحجاب دون أن يمدَّ يده إلى كشفه ، ثمّ إنّ أعمال النّاس كلّها تصير أخباراً ، يعلم بها من لم يتّبع الخبر ، ولم يجشّم نفسه في سبيل الحصول عليه :

ستبدي لك الأيّام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد

ثالثاً ــ نقد النّص :

من الإنصاف أن يتمّ نقد العمل الأدبي وفق نظرةٍ موضوعيّة لقيم الجمال السّائدة في البيئة الخاصّة زماناً ومكاناً بنتاج النّصّ الأدبي ، فما هو جميلٌ في بيئة معيّنة ربما كان قبيحاً في بيئة أخري تختلف عنها زماناً ومكاناً ، وإصدار الأحكام على النّصوص الأدبيّة مقيّدٌ فيما نرى بالنّظرة من قريبٍ لهذه البيئة ، فنحن لا نستطيع أن نحكّم نظريّات النّقد الحديث كما هي في نتاجٍ يختلف عنها بيئيّاً ، كالشّعر الجاهلي . والحديث عن وحدة عضوية مثلاً في هذا الشّعر ضربٌ من العبث . ولذلك يجيء حكمنا على أنّ اللّغة التي عبر بها طرفة في معلّقته سهلةٌ ميسورةٌ ؛ لأنّ نسبة الحكم هنا مرتكزةٌ على البيئة الّتي شهدت مولد النّصّ وإنشاده .

والبيئة الصّحراويّة ذات أثرٍ بالغٍ في توجيه الشّاعر نحو اختيار موضوعات معيّنة لقصيدته ، وطرفة أحد هؤلاء الشّعراء الّذين عاشوا البيئة العربيّة وتأثّروا بها واستلهموا من طبيعتها الصّحراويّة عناصر أعمالهم الشّعريّة . وهذا هو المفهوم النّقدي العامّ الّذي يمكن أن يقوّم على أساسه الشّعر الجاهليّ ، فيقال

مثلاً إنّ معلقة طرفة بن العبد جدّ جميلة ؛ لأنّها خضعت في موضوعاتها لمنهاج الشّعر الجاهلي كما أوحت به البيئةُ الصّحراويّة ، وترجمت عن عقليّةٍ تشغلها عدّة موضوعاتٍ أوحت بها للشّاعر بيئته الخاصّة في الجزيرة العربيّة .

من هذا المنطلق سأناقش معلّقة طرفة من حيث اللّغة الّتي عبّر بها طرفة عن مختلف موضوعات المعلّقة ، خاصّةً وصفه للنّاقة الّذي وصف بأنّه معجمٌ صعبٌ (١) . ومن حيث تناسق الموضوعات ومدى الصّلة الّتي تربط بينها ، وسأختم هذه المناقشة ببيان حظّ الصّور الفنيّة من التّوفيق أو عدمه :

أ ــ لغة النص :

يرى بعض الدّارسين أنّ اللّغة الّتي كتب بها طرفة القصيدة لغةٌ عربيّةٌ معقّدةٌ خاصّةً في مفرداتها ، فقد استخدم طرفة معجماً صعباً ، حتّى جعل الدّارسين في وحشةٍ من هذا النّصّ وقد ذهب الدّكتور طه حسين إلى أبعد من ذلك فأنكر المعلّقة نفسها ، في جملة إنكاره العامّ لشعر طرفة ، بحجّة أنّ صاحب هذا الشّعر ربعي وشعر ربيعة يمتاز بالسّهولة إلى درجة الإسفاف ؛ لذا يرجّح طه حسين أنّها من وضع الرّواة ، وصنعة علماء اللّغة ؛ إذ لو كان هذا الشّعر لطرفة لكان شعراً يُظهر المميّز الأساس الّذي يسم شعر ربيعة ، ولجاءت هذه المعلّقة في شعر بيّن اليسر والبساطة ، سهل المنطوق والمفهوم .

وفي دراسته للمعلّقة خاصّةً ، يفرّق بين وصف النّاقة وغيره من الموضوعات الأخر ، ويعتبر الأوّل من وضع علماء اللّغة ضربة لازب : «وإذن فأنا أرجّح أنّ في هذه القصيدة شعراً صنعه علماء اللّغة ، هو هذا الوصف الّذي قدّمنا بعضه » (٢) .

يعني أبياته في وصف النّاقة :

وإني لأُمضِي الهَمَّ عِندَ احتِضَارِهِ ... بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَروحُ وتَغْتَدي
أَمُون كَألْوَاحِ الإرَانِ نَسَأْتُهَا ... عَلَى لاَحِبٍ كأنَّهُ ظَهرُ بُرْجُدِ
جُمَالِيَّةٍ وَجنَاءَ تَرْدي كأنَّهَا ... سَفَنَّجَةٌ تَبْرِي لأزْعَرَ أربَدِ

(١) حديث الأربعاء ١/٧٦ .
(٢) في الأدب الجاهلي ، ٢٤١ .

تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَاتٍ وأَتْبَعَتْ وَظِيفاً وظِيفاً فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدِ
تَرَبَّعَتْ القُفَّيْنِ بِالشَّوْلِ تَرْتَعِي حدَائِقَ مَوْلِيَّ الأَسِرَّةِ أَغْيَدِ
تَرِيعُ إِلى صَمْتِ المُهِيبِ وَتَتَّقِي بِذِي خُصَلٍ رَوْعَاتِ أَكْلَفَ مُلْبِدِ
كَأَنَّ جَنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنَّفَا حِفَافَيْهِ شُكَّا فِي العَسِيبِ بِمِسْرَدِ

ونحن نردّ على الدّكتور طه حسين بأنّ هذه القصيدة كلّها مفهومةُ اللّغة في بيئتها الجاهليّة ، والغموض الحاصل في جزء منها ليس سببه أنّ هذا الجزء قد اختيرت له لغةٌ أصعب من غيرها وإنّما سببه أنّ النّاقة الموصوفة بهذا الجزء قد اختفت من المجتمع الحديث ولم تعد وسيلةً للمواصلات ، وباختفائها أهملت بالطّبع الألفاظ المتعلّقة بها ، ولو كانت هذه النّاقة وسيلتنا في التّرحال لما رأينا وحشةً ولا صعوبةً في هذا القسم ولكن الحبيبة باقيةٌ بيننا وأوصافها لنا مألوفةٌ ، وربما وصفناها نحن بنفس الأوصاف الّتي وصف بها طرفة محبوبته. والفخر باقٍ فينا ، فقد سمعنا كثيراً من المحدثين يفخرون ، وقد يفخرون بنفس المعاني العربيّة القديمة ، والحكمة باقيةٌ فينا أيضاً وإن كان هناك اختلافٌ فهو في طريقة التّفكير بسبب التّقدّم الإنساني عامّةً ، والتّقدم المنهجيّ للدّراسات الأدبيّة خاصّةً .

ولعلّ ممّا يؤيّد رأينا هذا ، أنّني شَعُرْتُ بالصّعوبة اللّغويّة حين قرأت وصف النّاقة لأوّل وهلة ، ولكن سرعان ما استوى عندي بغيره من أجزاء القصيدة بعد تحقيق النّصّ مباشرةً ، فكلٌّ من الكلمات : سفينٌ ، العلاة ، الأطلال ــ واضحة المعنى في ذهني وضوحاً مستوياً تماماً . فليس هناك لغةٌ صعبةٌ ولغةٌ سهلةٌ في المعلّقة ، كما يزعم الدّكتور طه حسين ، وإنّما هناك موضوعاتٌ أليفةٌ لنا ، وأخرى عنّا شاردةٌ ، واللّغة وسيلة التّعبير عن هذه وتلك ، تبدو لنا طوراً سهلةً سائغةً وأخرى بعيدةً غامضةً .

ولنا مع ذلك بعض الملاحظات على لغة هذا النّصّ ، نذكر منها :

١ ــ البيتُ الّذي اشتمل على أجمل صورة في المعلّقة :

وتبسم عن ألمي كأنّ منوّراً تخلّل حرّ الرّمل دعصٌ له ندي

أصيب هذا البيت بالالتواء في التّعبير اللّغوي لدرجةٍ غمض معها تحديد

وظائف الكلمات في الجمل ، وتُكلّف معها تقدير المعنى المراد ، فالشّاعر يريد: كأنّ ثغر الحبيبة حين تبسم أقحوانٌ مشرقٌ نبت في كثيبٍ رطبٍ وسط منطقةٍ من حرّ الرّمل ، فهو محفوظٌ من أن تناله أيّ شوائب .

ولكنّ الأقحوان في تعبيره تخلّل حرّ الرّمل ، ولم يتخلل الدعص النّدي، الأمرَ الّذي يهدف إليه الشّاعر ، وهو ما يحتاج إلى كثير تكلّفٍ لتقدير المعنى المراد .

٢ ــ هناك ثِقَلٌ في بعض أبيات المعلّقة نتج عن تتابع الإضافة ، مثل قوله :

. . . .   كـمكحـولـتـي مـذعـورةٍ أمّ فـرقـد

وقوله :

. . . .   بكهفي حجاجَيْ صخرةٍ قلت مورد

٣ ــ التّفسير اللّغويّ لكلمة « قرطاس » ، من قوله :

وخدٌّ كقرطاس الشّآمي ومشفرٌ   كسبت اليماني قَدُّهُ لم يحرّد

أولى أن يكون بالورق الأبيض النّاصع ، لانسجام المعنى اللّغوي مع مراد الشّاعر ، ومعروفٌ أنّ بياض الوجه والخدّ مع سمرة الشّفَتَيْن من معالم الجمال في نسائهم ، فكأنّ جامعاً ما في عقل الشّاعر وفي تيّار عاطفته يربط بين النّاقة والحبيبة .

ونحن نرجّح أنّه أراد بالقرطاس هنا ورق البردي لا الجلد ؛ لأنّه ذكره في مقابل « السّبت » وهو جلد البقر المدبوغ بالقرظ ، فحينما أراد تشبيه خدّها ، شبّهه في نقائه وبياضه بالورق ، ثمّ شبّه مشافرها بالجلد المدبوغ بالقرظ [١] .

ب ــ التّرابط بين أجزاء النّصّ :

اشتملت هذه القصيدة على ثلاثة موضوعات رئيسة ، هي : المقدّمة الغزليّة ، ووصف النّاقة ، وحديث الشّاعر عن نفسه . وقد يشتمل موضوعٌ واحدٌ من هذه على عدّة أجزاء ، فمثلاً في حديثه عن نفسه تحدّث مرّةً

---

(١) مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخيّة ، ٩٢ .

بطريقة تظهر شجاعته النّادرة وكرمه ونبله فـافتخر فخراً شخصيّاً (١) ، وتحدّث مرّة أخرى عن المنهج الّذي يصطنعه لنفسه في الحياة (٢) ، كما تحدّث بما يصوّر خلقه العام تجاه أقاربه . ثمّ كشف لنا عن شخصيّة ناضجة واعية حين أعطانا تجارب حكيـمةً ، يمكن أن يستفيد منها الآخرون في حالاتهم المشابهة . وثلاثة الموضوعات الرّئيسة في معلّقة طرفة ظاهرةٌ ، وكأنّ لكلّ موضوع شخصيّته المستقلّة ، وكأنّ الشّاعر قد عمد لكُلّ موضوع في ذاته فنظم فيه جزءاً من هذه المعلّقة . ولكن سيظهر لنا عند التّحقيق خلاف ذلك .

إذن هذه عدّة موضوعات متفرّقة فما الرّابط بينها ؟ يرى كثيرٌ من النّقّاد أنّه لا رابط البتّة بين هذه الموضوعات ، ويعنون بذلك عدم وجود الرّابط الفني للقصيدة ، بحيث تكون أفكارها سلسلةً من الحلقات المتّصلة ، والمتناسقة شكلاً ومضموناً .

من هؤلاء النّقّاد الأستاذ (جِبْ) فهو يقول : « الخلق الفني لدى العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كلٌّ منها تامٌّ ومستقلٌّ بنفسه ، لا يربط بينها غايةٌ أو انسجامٌ أو اتّفاقٌ ، اللّهمّ إلا وحدة العقل الّذي أبدعها » (٣) .

إذن يقرر (جب) أنّه لا رابط البتّة بين هذه الموضوعات ، أمّا حديثه عن وحدة العقل الّذي أنتج العمل الأدبي ؛ فهو من البدهيّات ، ولا أحد يقول بأنّ هذه القصيدة مثلاً أبدعتها عقولٌ ، بل عقلٌ واحدٌ ينتسب في مثالنا لصاحبه طرفة بن العبد وبدهيٌّ أنّ له عقلاً واحداً ! .

وقد تأثّر برأي (جِبْ) أستاذنا عمر الدّسوقي (٤) في قوله بوحدة فكريّة تربط بين أجزاء القصيدة الجاهليّة . ولكنّه أورد بعض النّقاط المفيدة . فحقّاً إنّ الصّحراء هي الّتي أوحت للشّاعر بعناصر قصيدته ، يمرّ على الدّيار وقد ظعن الأحبّة منها فتهيجه آثارها ، ويتذكّر في حسرة أويقات أنسه ، وساعات سمره

---

(١) ص ١٤١ من هذا البحث .

(٢) ص ١٤٢ من هذا البحث .

(٣) Modern Trends In Islam, P.6 .

(٤) كتابة النّابغة الذّبياني ، ٥٢ .

مع خلاّنه ، وسرعان ما ينقطع حبل ذكرياته فيثوب إلى رشده ، وينصرف إلى رحلته لا يلوي على شيءٍ ، وفي هذه الرّحلة يعتمد على ناقته لأنّها تجوب به الفيافي ، تقرّب له البعيد ، فلابدّ أن يخصّها بشيءٍ من شعره. ثمّ طريق الصّحراء الموحش ، وحروب قبائلها المضرمة ، تستلزم البطولة ، وعاداتها تتطلب الفتى الكريم ، لذا تغنّى الشّاعر بفروسيّته وبكرمه.

ومع تحفّظنا لما سار عليه (جبْ) والدّسوقي فإنّنا لا نقول : إنّ هذه القصيدة قد ترابطت ترابطاً عضويّاً ، بحيث أصبحت تشكّل عملاً فنّيّاً متكاملاً ، ولا نتعرض لنقد هذه القصيدة على هذا الأساس العضوي إذ الدّراسة النّقديّة بهذا المفهوم لا يمكن أن تطبّق على الشّعر الجاهلي ، ولكنّا على الرّغم من ذلك نحسّ بأنّ هناك شيئاً من الرّابط الفنّي بين بعض هذه الموضوعات ؛ فالنّاقة وسيلة الوصال لدار المحبوبة ، فلا غرابة إن ارتبط الحديث عنها بالمقدّمة الغزليّة . ثمّ إذا تمعّنا الفخر الّذي ورد في المعلّقة وجدناه دائماً يأتي لمناسبةٍ ؛ فحين ذكر الشّاعر أنّ صاحبه قد اضطرب من الخوف ؛ لأنّ الطّريق موحشٌ ، وربما كان هذا الطّريق غير حقيقي والمراد به طريق الوصال ــ حين ذكر ذلك افتخر بنفسه فأكّد شجاعته وكرمه ورفيع نسبه، أكّد ذلك بشكلٍ يخلق منه أهليّةً لقطع هذا الطّريق رُغم وحشته . وحين أحسّ طرفة بأنّ عدم المال والولد قدْ يكون منقصةً له أضفى على نفسه من أنواع الفخار ما يجعلها في قمّةٍ لا يدانيها أصحاب الأموال والأولاد .

ذلك كلّه من أجل أن يؤكّد في شخصيته كفاءةً تمكّنه من الوصال إلى ديار محبوبته عبر الطّريق الصّحراوي الموحش ، وتمكّنه من شهادة الأهليّة الّتي تبرّر طلبه لفتاةٍ من أسرةٍ عربيّةٍ ماجدةٍ مثل خولة الكلبيّة .

جـ ــ الصّورة الفنّيّة في النّصّ :

ليس من شكٍّ عندي في خيال طرفة البارع الّذي مكّنه من فنّ التّصوير الشّعري . وصوره مقنعةٌ فنيّاً إلى حدٍّ كبيرٍ ، وهي صورٌ في غالبها ملوّنةٌ ، وقد احتلّ اللّون الأبيض عند طرفة مكاناً خاصّاً ؛ فحبيبته بيضاء :

ووجهٌ كأنّ الشّمس حلّت رداءها عليه نقيُّ اللّون لم يتخدّد

وأصحابه المنادمون بيضٌ :

نداماي بيضٌ كالنّجوم وقينةٌ تروح علينا بين بُرْدٍ ومُجْسَدِ

وناقته بيضاء :

وخدٌّ كقرطاس الشّآمي ومِشْفَرٌ كسبت اليماني قدُّه لم يحرّدِ

اعتمد طرفة في تصويره على التّشبيه ، وأجمل تلك الصّور التّشبيهيّة ما بعث فيها نوعاً من الحركة والنّماء ، فتعجبني مثلاً صورة هذه الهوادج الّتي بعث فيها الحركة حين جعلها تسير في النّواصف ، مرّة تحود عن الطّريق ، ومرّة تسير على سَمْتِه ، إنّها صورةٌ رائعةٌ والعلاقة بينها وبين السّفن بدهيّة بعد هذه الحركة :

كأنّ حدوج المالكيّة غدوةً خلايا سفينٍ بالنّواصف من دَدِ

عدوليّةٌ أو من سفين ابن يامنٍ يجور بها الملاّح طوراً ويهتدي

يشُقُّ حُبابَ الماء حيزومُها بها كما قسم التّربَ المفايلُ باليد

وقد اعتمد التّصوير الكنائي والاستعاري ، فمن تصويره الكنائي ؛ أنّه كنّى عن كرم ناقته ونجابتها بمباراتها للنّوق العتاق ، وكنّى عن سرعتها بإتباعها وظيف رجلَيْها وظيف يَدَيْها :

تباري عتاقاً ناجياتٍ وأتبعت وظيفاً وظيفاً فوق مورٍ معبّد

وكنّى عن إعزازه لها بأنّها ترعى نبات الأسّرة في زمن الرّبيع :

تربّعت القفّين بالشّول ترتعي حدائق موليّ الأسّرة أغيد

وهي ناقةٌ تفعل ما يشاء كنايةً عن أنّها مروّضةٌ طائعةٌ :

وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت مخافه ملويٌّ من القدّ محصد

وإنْ شئتُ سامي واسط الكور رأسها وعامت بضبعيها نجاء الخفيدد

ومثلما اعتمد على التّشبيه والكناية اعتمد على الاستعارة ، ولكن اعتماده على الاستعارة قليلٌ ، ومن هذا القليل ، تصويره لاستداره يدَيْ النّاقة بالفتل

الشّذر ، وظهرها بالسّقف المتساند المتماسك الأجزاء :

أمرّت يداها فتل شذرٍ وأجنحت لها عضداها في سقيفٍ مسنّد

وقد صور العينين بإنسانين يدفعان الأذى ، ويطحران العوار :

طحوران عـوّارَ القذي فتـراهما كمكحولتَيْ مذعورةٍ أمّ فرقد

وإذا وقفنا عند صورة واحدةٍ من صوره التّشبيهيّة ــ لمجرد التّمثيل ــ وهي صورة ابتسامة حبيبته خولَة :

وتـبسِم عن ألمـى كـأنّ منـوّراً تخلّل حرَّ الرّمل دعصٌ له ندي

لألفينا أنّ هذه الابتسامة تشيع الضّياء وتشيع العطر . وهما معنيان يفهمان معاً من ربط العلاقة التّشبيهيّة بين ثغر محبوبته والأقحوان ؛ فإنّ زهرة الأقحوان تعطي البياض والعطر في آن واحدٍ . وممّا يزيد البياض ضياءً وإشراقاً أنّ هذه الأسنان تظهر في ثغرٍ ألْمى . وهكذا تشترك كلمة « ألْمى » في إبراز هذا الضّياء الغامر ؛ لأنّه من بين السّمرة .

ونلاحظ أنّ عجز البيت :

تخلّل حرّ الرّمل دعصٌ له ندي ــ

الّذي كان يظنّ فيه التّعقيد ، يرتفع بالصّورة إلى فنّيّةٍ مثاليّةٍ ، وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة :

لماذا هذا الأقحوان على دعصٍ ؟ ولِم هذا الدّعص نديّـاً ؟

وما السرُّ في جعل الدّعص وسط منطقةٍ من حرّ الرّمل ؟

إنّ مؤدّى الإجابة عن هذه الأسئلة يوصلنا إلى غاية الإشراق والظّهور ، وغاية المحافظة على ثغر الحبيبة ليكون مصدراً دائماً للضّياء والعطر . وهو ضياءٌ وعطرٌ لا ينقصه منقّصٌ ؛ بفعل المحافظة على الأقحوان بسياجٍ من الرّمل الخالص . فالصّورة هنا للأسنان المثلى بياضا وعطراً ، وللثّغر المثال جمالاً وعطراً .

رابعاً ــ كلمة الختام :

هذه معلّقة طرفة بن العبد آثرتُ أن أنفض عنها الغبار ، وأن أعيدها إلى ميدان الدّرس والمناقشة ، من خلال إضاءة تصدّرتْ البحث لتوضّح أهميّة تجديد القراءة لهذا العمل الأدبي الرّائد ؛ أهميّتها لتاريخنا الأدبيّ ، وأهميّتها لربط أجيالنا الحديثة والمعاصرة بالأصول الأدبيّة التّالدة .

وكان التّحليل الّذي تلى الإضاءة بمثابة التّعريف بالنّصّ بصورة مفصّلة جزئيّة ، تجعل القراءة الجديدة ذاتَ مدلول في التّعرّف الأصيل علىَ العملَ الأدبي بكلِّ سماته وقسماته . وبهذا التّحليل المفصّل يكون النّصّ قد تهيّأ للمرحلة الّتي نرنو إليها ، وهي مرحلة النقد الأدبي ، الخاصّة بإصدار الأحكام المعلّلة .

وجوانب النّقد وقضاياه المتّصلة بمثل هذا النّصّ كثيرةٌ ، منها الأفكار وترتيبها منطقيّـاً ، ومنها العاطفة الّتي أملتْ النّصّ على الشّاعر ، ومنها التّأثير؛ بمعنى البحث عن آثار شعراء آخرين في النّصّ موضوع دراستنا ، وآثار النّصّ موضوع الدّراسة نفسه في شعراء أُخَر . ونصّ طرفة المقصود مؤثّرٌ ومتأثّرٌ ؛ غير أنّي وفق المنهج الّذي رسمته للبحث تجاوزت هذه القضايا وأضرابها، إلى ثلاث القضايا المقصودة ، وهي : لغة النّصّ ، والتّرابط بين أجزائه ، والتّصوير الفنّي .

ففي لغة النّصّ ناقشت الدّكتور طه حسين ؛ لأنّه أبرز الّذين تعرضوا لهذه القضيّة ، وهناك آخرون غيره ، منهم الأستاذ خليل شرف الّدين في تحقيقه لجمهرة أشعار العرب حيث يقول عن طرفة : إنّه « أمام ناقته مغالٍ في إيراد الحوشيّ منِ الصّفات والنّعوت لهذه النّاقة الّتي تكاد تكون صنماً يدّور حوله متعبّدٌ لجوجٌ مغرقٌ في الابتهال » (١) .

وفي مجال التّصوير الفني بسطت القول في رائعته التّصويريّة الخاصّة بابتسامة خولة . ولكنّي أعتقد أن هناك صوراً لم يوفّق فيها من حيث الذّوق الفنّي . من هذه الصّور تشبيه أبطيْ النّاقة ببيتَيْ الوحش ، فإنّ هذَين الأبطين

---

(١) جمهرة أشعار العرب ، تحقيق أ . خليل شرف الدّين ، ٣٣٧ .

لا يمكن أن يكونا إلاّ لناقة هزيلة ، وهو تشبيه يتنافى مع تصويره لها بقنطرة الرّومي . وصورة آثار الوّاردين للماء في الطّريق الصّخريّ المشبّه بالثّوب الخَلَق ، فيها كثيرٌ من التّكلُّف والفنّ المفتعل . ومن الصّور الغريبة تشبيهه للجمجمة بالعلاة ، فقد قال الأصمعي في ذلك لم يأت أحدٌ غير طرفة بهذا التّشبيه وإنّني أنكر عقد أيّ مقارنة بين جسد المحبوبة وشجر الخروع والعشر :

كأنّ البرين والدّماليج علّقتْ ... على عُشَرٍ أو خِرْوَعٍ لم يخضّد

فهذا النّوع من الشّجر مهملٌ رخيصٌ ولا أرى تشبيه الحبيبة بمهملٍ رخيصٍ، مهما كان الدّافع لذلك . وقد كان بإمكانه أن يوصلنا إلى مراده ، وهو نعومة جسد المحبوبة وضخامته ، بطريق غير هذا التّصوير السّالب الموحي بالمنقصة ، والمنفّر للذّوق الأدبيّ السّليم .

ب ــ السّيرة الأدبيّة :

نموذجٌ من شخصيّة طرفة البكري :

شاعرنا من قبيلة بكر بن وائل ، اسمه عمرو بن العبد بن سفيان ، ولقبه طرفة الغلام القتيل ولد حوالي سنة ٥٤٦ للميلاد ونشأ على الخليج العربي في موطن المولد حيث تقيم أسرته بالبحرين ، وأسرته كلّها شعراء ؛ فيها المرقّشان والمتلمّس ، والخورنق . فالعائلة تطوّف بها ربّةُ الشّعر من جميع أطرافها [١] .

اقتحمته الحوادث وهو صغيرٌ ، وحاطت به المصائب قبل أن يشتد ساعده، فلقد توفي والده وتركه طفلاً لم يقو عودُه ، ولم يستطع أن يجابه مشاكل الحياة ، وظلم المعتدين . وفي هذا الأثناء استأثر أعمامه بحقّ أمّه وردة ، وعرف الفتى اليافع بذلك ، فثارت حميّتُه ، وأنكر على أعمامه قبيح فعلهم ، وسيّئ تصرّفهم ، وعدم الوفاء لأبيه ، وعدم الاحترام له .

لذا نجده يحذّرهم من مغبّة العدوان ، وطريق الظّلم :

ما تنظرون بحقّ وردةَ [٢] فيكم ... صُغُـرَ الـبنونَ ورهـطُ وردة غـيّبُ

---

(١) شرح المعلّقات السّبع ، ٨١ .

(٢) هي وردة بنة عبد المسيح ، أخت المتلمس بن عبد المسيح .

إلى أن يقول لهم :

أدّوا الحقوقَ تَفِرْ لكُمْ أعراضُكُمْ   إنَّ الكريمَ إذا يحرّبُ يَغْضَبُ

شهد طرفة مع قومه بكرٍ حروباً كثيرةً ، ودافع عن موقفهم الحربي بشعره. وقد كانت أكثر حروب بكرٍ مع تغلب ، ولهم أيّامٌ شهيرةٌ ، منها يوم التّحالق الّذي ذكره في شعره :

سائلوا عنّا الّذي يعرِفنا   بِقوانا يومَ تحلاق اللّمم

هذا شاعر حريصٌ على شرف قبيلته ، متقرّب إليها ، يحبّها من أجل تقديسه للقرابة ورباط العشيرة ، ويدافع عنها بسيفه وبلسانه الشّاعر . فلقد أحصيتُ في ديوانه ستّةً وتسعين بيتًا في الفخر القبليّ .

على الرّغم من ذلك فإنّ قبيلته تكره فيه سفهه ، وانهماكه في الملذّات ، لدرجة أضاعت ماله كلّه ؛ لذا قد نفرتْ منه واعتزلته :

وما زال تشرابي الخمور ولذّتي   وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلّها   وأفردتُّ إفراد البعير المعبّد

لكنّ هذا الموقف العامّ من القبيلة لم يغضبه كما أغضبه موقفُ الأقربين في دائرة الأسرة الصّغيرة ؛ موقف استئثار أعمامه بحق أمّه وردة ، وموقف ابن عمه مالك منه حين طلب منه ردّ إبل أخيه معبد الّتي أخذها ظلماً :

فمالى أراني وابن عمّيَ مالكاً   متى أدنُ منه ينأ عنّي ويبعدُ

يلومُ وما أدري علامَ يلومني   كما لامنى فى الحىّ قُرْطُ بن مَعْبَدِ

وأيأسني من كلِّ خيرٍ طلبتُهُ   كأنَّا وضعناهُ إلى رَمْسٍ مُلْحَدِ

على غير شيءٍ قلتُه غير أنّني   نَشَدْتُ فلم أغفل حمولة مَعْبَدِ

ولأنّه يقدّس هذه القرابة ، ولا يستطيع أن يجابهها بما يستحقّ الموقف تأسياً على منهج الجاهليّين ، فيكون ذلك تعبيراً عن شعوره ، وتطهيراً لنفسه. لأنّه لا يستطيع ذلك بات غيظه مكتوماً أليماً :

وظلمُ ذوي القربي أشدُّ مضاضةً   على المرء من وقع الحسامِ المُهَنّدِ

من هذه الحياة الاجتماعية القــاسية ، ومن موروث الأدب والشّعر الرّكيز في الأسرة البكريّة كانت سيــرة شاعرٍ مبدعٍ ، يمتلك قوّة الخــيال، كما يمتلك المقدرة الفذّة على التّصوير الشّعري .

قد عدّه النّقاد القدماء من فحول شــعراء الجاهليّة ، ولم يقدّموا عليه غير شعراء الطّبقــة الأولي ؛ امرئ القيس وزهير والنّابغة . وقد وصفه ابن قــتيبة في كتابه « الشّعر والشّعراء » بأنّه أجودهم طويلةً ، يعني بذلك معلّقته الدّالية المشهورة . ومطلعها :

لخــولةَ أطــلالٌ ببــرقــةِ ثَــهْمَدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليد

ولمّا وضعه ابن سلام ضمن الطّبقة الرّابعــة ، اعترف بأنّ هذه المنزلة قياساً إلى وفرة النّتاج ؛ ذلك أنّه شاعرٌ مــقلٌّ ، وهو معنى قول ابن سلاّم عنه وعن طبقتــه : « إنّ موضعهم من الأوائل ، وإنّما أخلّ بــهم قلّة شعرهم في أيدي الرّواة » (١) .

لقد اتّفــق النّقاد إذن على جــودة شعر طرفــة ، وقدرته على الافــتنان ، وحُسْن أدائه ، سواءٌ منهم من جــعله في الطّبقــة الثّانية بمن جعله في الطّبــقة الرّابعة .

هناك مظهرٌ آخر لمكانته الأدبيّة ، وهو أنّه كان ناقدًا ذوّاقًا ، يفرّق بالفطرة السّليــمــة ، والإحــســاس المرهف ، بين الجــيّد والرّديء من الشّعــر ، وبين الاستخدام الصّحــيح والخطأ لمفردات اللّغة وأساليبهــا . فقد روى المرزباني ، في الموشّح ، عن أبي عــبيــدة أنّ المســيب بن علس أو المتلمّس على الخــلاق الرّوائي في ذلك ، كان ينشد بني قيس بن ثعلبة :

ألا انعم صباحاً أيّها الرّبعُ واسلمِ نحيّيك من شَحْطٍ وإنّ لم تكلّم

فلمّا بلغ :

وقــد أتــنــاسي الْهَمَّ عند إدّكــاره بنــاجٍ عليه الصّيْعَرّيــة مُكْــدَمِ

قال طرفةُ وهو صبيٌّ يلعب : استنوقَ الجملُ .

---

(١) طبقات فحول الشّعراء ، ١١٦ ، طبعة بيروت .

يريد أنّ المسيّب قد وصف الجمل بصفة النّاقة ، لأنّ الصّيعريّة علامةُ تكون في عنق النّاقة ، وليس للجمل صيْعريّةٌ البتّةَ . وفي الموازنة للآمدي أنّ المسيّب ضحك من طرفة حين نقده ، وقال له : ويلٌ لهذا من هذا وقد أشار بالأولى لرأسه وبالثّانية للسانه. وقد صدقتْ نبوءة المسيّب، فقد كان لسانه سبب وفاته . فقد هجا فيما بعد عمرو بن هند وأخاه قابوسًا أو تغزّل بأختهما .

فمن هجائه لعمرو بن هند وأخيه قابوس :

فليت لنا مكان الملك عمرٍو ... رغوثًا حول قبّتنا تخور

لعمرك إنّ قابوس بن هندٍ ... ليخلط ملكه نوكٌ كثير

قسمت الدّهر في زمنٍ رخيٍّ ... كذلك الحكم يقصد أو يجور

ومن غزله بأخت الملك عمرو بن هند :

ألا يا ثاني الظّبي ... الّذي يبرق شنفاه

ولولا الملك القاعد ... قد ألثمني فاه

وسواءٌ أكان السّبب الأوّل أو الثّاني ؛ فإنّ الملك عمرو قد حقد عليه وقرّر التّخلّص منه ، وكتب له رسالةً وأمره أن يتوجّه بها إلى عامله بالبحرين لينال جائزةً كبري . وكتب رسالةً مماثلةً إلى المتلمّس . ولما انطلقا فضّ المتلمّس الرّسالة ، ونجا بنفسه ، وحذّر طرفة ، لكنّه ردّ عليه إن كان يجرؤ عليك فما يستطيع أن يجرُؤ عليّ ، وذهب إلى الوالي ، وكانت الجائزة حتفَه .

هناك خلافٌ طويلٌ حول وفاته ، وأرجّح أنّه عام ٥٦٤ م وكانت وفاته عن ستٍ وعشرين سنةً ، كما ذكرت أخته الخورنق :

عددنا له ستًّا وعشرين حجّةً ... فلمّا توفّاها استوي سيّداً ضخما

فجعنا به لمّا رجونا إيابه ... على خير حالٍ لا وليدًا ولا قحما

شعر طرفة :

شعر طرفة مجموعٌ في ديوانٍ شرحه من الأقدمينَ يعقوب بن السكّيت في

القرن التّاسع ، والأعلم الشّنتمري في القرن الحادي عشر [1] . وشرحه من المحدثين الدّكتور على الجندي . وأهمّ ما في الدّيوان من شعره قصيدتان، أولاهما معلّقته :

لخـولـة أطـلالٌ ببرقـة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وثانيتهما الرّائيّة :

أصحوتَ اليوم أم شاقتك هِره   ومـن الحـبّ جنـونٌ مستَعِرْ

وطرفة كشعراء عصره لم يهتمّ في شعرْه بالتّرتيب المنطقي للأفكار الواردة في النّصّ الأدبي المعيّن ، ففي طويلته الدّاليّة يرتبك ارتباكاً بيّنًا في وصف النّاقة ، فقد وصف لنا سرعتها ، وذكاءها ، ومنزلتها في نفسه ؛ قبل أن يعرّفنا ماهى ؟ فأعطانا بذلك تقريراً أشبه بالنّتيجة من غير مقدّماتٍ .

وصف طرفة أجزاء النّاقة في تتبّعٍ استقرائي دقيقٍ ، وهذا حسنٌ منه ، ولعلّه قد تفرّد بمثل هذا الوصف الجزئي الاستقرائيّ . لكنّي غير مثمن لبدايته بالذّنب ؛ فإنّه رمز الآخر والمتخلّف وغير المؤهّل للمقدّمة . وممّا آخذه عليه أيضا أنّه لمّا بدأ الوصف الجزئيّ لم يكمله مرّةً واحدةً ؛ بل بدأ الوصف الجزئيّ ثمّ جاء بوصفٍ كلّيٍّ :

جَنوحُ دِفـاقٌ عَنْدَلٌ ثمّ أفرِعَتْ   لها كـتفاها في معـاليٍّ مصعّدِ

ثمّ عاد مرّةً أخري إلى وصف الأجزاء :

وأتلعُ نَهّاضٌ إذا صَعّدتْ به   كَسكّانِ بوصيٍّ بِدَجْلَةَ مُصْعِدِ
وجمجمةٌ مثلُ العلاة كأنّما   وَعى المُلْتَقَى منها إلي حرف مِبْرَدِ
وخدٌّ كقرطاسِ الشّآمي ومشْفرٌ   كَسِبْتِ اليَماني قَدُّه لَم يُحَرَّدِ
وأروعُ نَبّاضٌ أحَذٌّ ململمٌ   كمرادةِ صخرٍ في صفيحٍ مُصَمّدِ

ووصفُ القلبِ في البيت الأخير ينقلنا إليه من وصف أذنيها :

وصادقتا سمْع التّوجّسِ للسُّرَي   لهَجْسٍ خَفِيّ أو لِصَوْتٍ مُنَدّدِ

---

(١) شرح المعلقات السّبع ، ٨٨ .

مؤلّلتان تعرِف العتقَ فيهما　　كسا معتَيْ شاةٍ بحوملَ مُفْرَدِ

ثم يعود إلى وصف الأنف بعد وصفه للقلب ؛ أما كان حريّا به أن ينتقل من وصف الأذنين إلى وصف الأنف ! وهو وصف واردٌ في بيت واحد :

وأعلمُ مخروتٌ من الأنفِ مارنٌ　　عَتيقٌ متى ترجم به الأرضَ تَزْدَدِ

وليس ما قدمتُ استقراءً للمواطن الّتي لم ترتّب فيها الفكرة ، بل هي مجرّد المُثُلِ لذلك . فمثلا فكرة عدم استقامة النّاقة في سيرها لفرط نشاطها ، فكرةٌ واحدةٌ جيّدةٌ، يمكن أن تكون مدخلاً ثريّاً للتّقويم لو استوعبها الشّاعر بصورةٍ متكاملةٍ ، ولكنّه جزّأها فشتّتها . ذكر جزءاً في أوائل هذا العمل الأدبي:

وإنّي لأمضى الْهَمّ عند ادّكاره　　بعوجاءَ مِرْقالٍ تروحُ وتغتدي

ثمّ قال في موطنٍ آخر :

جَنوحٌ دفاقٌ عندلٌ ثمّ أفرِعتْ　　لها كَتِفاها فى معالىً مُصَعّدِ

وفكرة انحناء الضّلوع في صلابة جاءتْ في بيتَيْن متتاليَن:

وطىٌّ محالٍ كالحنيّ خُلوفُهُ　　وأجرنةٌ لُزَّتْ بِدأيٍ مُنَضَّدِ

كأنّ كِناسَيْ ضَالَةٍ بكَنُفانِها　　وَ أطْرِ قِسِيٍّ تَحْتَ صُلْبٍ مُؤَيَّدِ

ولكنّ البيتَيْن لم يخلصا للفكرة بتركيزها في صورةٍ متكاملة متناسقة؛ فالفكر المشتّت لدي الشّاعر جعله يحجز طرفَيِ الصّورة بوضع فاصلٍ مَن وصفه للأجرنة والأبطَيْن وهكذا فعل في الفخر ، وفي الحكمة أيضاً؛ ففي فلسفته الخاصّة بالحياة والموت ، لم يستطع إكمال الفكرة حين بدأها بقوله:

أرى قَبْرَ نَحّامٍ بَخيلٍ بمالِهِ　　كقبرِ غَوِيِّ في البَطالَةِ مُفْسِد

ترى جُثْوتَيْن من تُرابٍ عليهما　　صفائحُ صُمٌّ من صفيحٍ مَنضَّدِ

أرى الموتَ يَعْتامُ الكرام ويَصْطَفي　　عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشدّدِ

أرى العيشَ كنزاً ناقِصاً كلَّ ليلةٍ　　وما تَنْقُصِ الأيّامُ والدّهرُ يَنْفَد

لعمرُكَ إنَّ الموتَ مَا أخطأَ الفتى   لكالطِوَل المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يومًا يقده لحتفه   ومن يك في حبل المنيّة ينقد

ثمّ تنقّل بين موضوعاتٍ كثيرة ، وعاد إلى الحكم وتجاربه في الحياة ليختم بها هذا العمل الأدبيّ الفريدَ ؛ أطول المعلّقات ؛ فقد ضمّ النّصّ المعنيّ ستّة أبياتٍ ومائة ، وأجود المعلّقات لتفرده في اللغة والتّصوير، ولتفرّده بإبداع ميادينَ لم تتّضح قسماتها عند غيره بمثل ما اتّضحت عند طرفة ، من بينها وصف النّاقة ؛ وسيلة الوصال إلى دار الحبيبة .

بعد تنقّله بين هذه الموضوعات ختم بثلاثة الأبيات الحكميّة :

أرى الموتَ أعدادَ النّفوسِ ولا أرى   بعيدًا غدًا ما أقْرَبَ اليومَ من غدِ

ستبدى لكَ الأيّامُ ما كنتَ جاهلاً   ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لَمْ تزوّدِ

ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تبعْ لهُ   بتاتاً ولم تضربْ لَهُ وقتَ مَوْعِدِ

وواضحٌ أنّ أوّل ثلاثة الأبيات المذكورة يكمّل فكرة الحياة والموت الّتي كان طرفة قد عرضها قبل ذلك في النّصّ دون أن يحقّق لها هذا الإكمال الّذي كان بهذا البيت . وفي نظرةٍ تقع في دائرةٍ أكبر أنَّ هذه الأبيات والأبيات التي سبقتها تجمعها فكرةٌ واحدةٌ وحدة الغرضِ المقصود؛ وهو التّجارب الحكميّة ، ولو كانت هناك منطقيّة لربط الفكرة وربط الموضوع والغرض لكان هناك تجمّع لها في مكانٍ واحد من النّصّ ، الشّيء الّذي لم يتأتّ لطرفة في عمله الكبير هذا ، وهو أمرٌ يمثّل ظاهرةً عند شعراء العصر الجاهلي ولعلّ ذلك من آثار الحياة الاجتماعيّة والبيئة الصّحراويّة الّتي تعتمد التّنقل انتجاعاً للماء والمرعى، وطلبا للمكان المؤهل للحياة البدويّة ، وعليه فالقصيدة الجاهليّة صورةٌ للحياة البدويّة الّتي تعيشها القبائل العربيّة ، وهذه البيئة هي الّتي أوحت للشّاعر بعناصر هذه القصيدة وأملت عليه منهجها الّذي صار سمةً مميزةً لشعر هذا العصر .

إذن نحن هنا لا نعمد إلى مؤاخذة الشّاعر الجاهلي على هذا المنهج الّذي لا يعني بترتيب الفكرة وإكمالها ؛ ولكنّا نقصد إلى تنبيه الدّارس إلى المواطن الّتي تكون مثاراً لمناقشة النّصّ وتقويمه ، أمّا لو فعل ذلك شاعرٌ حديثٌ أو

معاصرٌ لسقط مع نصّه منذ الوهلة الأولى ، ولما تحفّظنا في إصدار الحكم عليه بعدم التّوفيق .

طرفة والعاطفة الشّعريّة :

هناك مواطن كثيرةٌ في معلّقة طرفة تظهر حرارة العاطفة وصدقها ، فهو ينفعل بحرارةٍ حينما يفتخر بنفسه ، ويفتخر بها كلّما شعر بأنّ نقصاً أصابها ، فهو حريصٌ على مكانته البطوليّة منفعلٌ بالحفاظ عليها ، لأنّها مجد الفتى العربيّ، وتحديد علاقته بقبيلته وأسرته ، ولأنّها شهادة الكفاءة الّتي يقدّمها المحبّ لحبيبته حين يطلب زواجها ، فإنّ الفتاة العربيّة ، من القبيلة الماجدة لا ترضى بغير البطولة مهراً .

ولعلّ أبرز جزء يمثّل هذا الصّدق الفني لدى طرفة هو الجزء الّذي تحدّث فيه عن موقفه من أقاربه مع ظلمهم له ؛ فإنّ هذه المضاضة لايمكن أن تكون دون عاطفةٍ صادقة :

وظلم ذوي القربى أشَدُّ مضاضةً   على المرء من وقع الحسام المهنّد

وإذا كان هناك موضوعٌ تتأرجح فيه العاطفة ؛ فهو مقدّمة النّسيب ؛ فإنّ طرفة قد تنقّل في حبّه بين عدد من الحبيبات ، وعبّر عن هذا التّنقّل في أشعاره ومن سمات هذا الحبّ المتنقّل عدم الأصالة ، الّذي يشير إلى عاطفة لا نتحمّس في وصفها بالصّدق ، مهما كان أسلوب التّعبير الشّعري في بيانه وروعة تصويره بل إن بعض المحبوبات قد أجنّه حبُّها ، ولكنّه أيضاً جنونٌ مفتعلٌ ، يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ العاطفة المفتعلة في مقدّمة قصائده الغزليّة.

نستمع إليه يقول في «هرٍ»:

أصحوت اليوم أم شاقتكَ هِرْ   ومن الحبِّ جنونٌ مستعِرْ

ويقول في ليلى:

أَمِنْ ليلى بناظرةٍ خدور   يُؤَمّ بهنّ خبتٌ أو خفيرُ

ويقول في هند:

لهندٍ بحزّان الشّريفِ طلول   تلوحُ وأدنى عهدهنّ محيل

ويقول في سلمى:

ديارٌ لسلمى إذ تصيدُك بالمنى   وإذ حبلُ سلمى منك دانٍ تواصلُهْ

ويقول في خولة :

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد   تلوح كباقى الوشم في ظاهر اليد

طرفة والتّأثير والتّأثّر:

هذا شاعرٌ له وجوده الأدبيّ ؛ فقد انفعل بنتاج السّابقين له والمعاصرين ، وسرت شاعريته إلى معاصريه واللاحقين له . وإنّني مع النّقاد القدماء لا أشك في أنّ طرفة أخذ بيته:

وقوفاً بها صَحْبى عليّ مطيّهمْ   يقولون لا تَهلِكْ أسىً وتجلّد

من قول امرئ القيس :

وقوفاً بها صَحْبى عليّ مطيّهمْ   يقولون لا تَهلِكْ أسىً وتجمّل

فإن الاتّفاق بين البيتَين كاملٌ من كلّ الوجوه ، وجوه الألفاظ ، ووجوه المعاني . ولم يغير طرفة شيئا غير القافية . وهذا أقبح أنواع السّرقات ، وسمّاه النّقاد القدماء ؛ «وقع الحافرعلى الحافر ».

وأجمعوا على مآخذه الشّاعر الثّاني عليه ، واعتبروه كسباً أدبيّاً معنويّاً للشّاعر الأوّل ؛ لأنّه مبتكرٌ ، وآتٍ في ابتكاره بما أعجز الآخرين فوجدوا أن لا مناص من التّقليد البيّن له .

وهذا الرّأي النّقدي حَوْل البيتين ينال إجماع الدّارسين حاشا أبا عمر بن العلاء الّذي يقول : إنّها «عقول رجالٍ توافقت».

وعن امرئ القيس أخذ بيته:

أمونٍ كألواح الإرانِ نَسَأْتُها   على لاحبٍ كأنّهُ ظهرُ برجدِ

فهو من قول أمير شعراء الجاهليّة:

وعنسٍ كألواحِ الإرانِ نسأتُها   على لاحبٍ كالبُرْد ذي الحبرات

وممّا توارد عليه طرفة وعلقمة:

قول الأوّل :

وفي الحيّ أحوي ينفض المرء شادنٌ مظاهر سمطَيْ لُؤلؤٍ وزبرجدِ

وقول الثاني:

وجيد غزالٍ شادنٍ فردتْ له من الحِلْي سِمطَىْ لُؤلؤٍ وزبرجدِ

وممّا توارد عليه طرفة والأعشي:

قول الأول:

سقته إياه الشّمس إلاّ لثاتهِ أسفّ ولم تكدم عليه بإثمدِ

وقول الثاني :

تجلو بقادمتَيْ حمامة أيكة بردًا أسِفّ لثاته بالإثمدِ

وممّا يسجل في ختام هذه السِّيرة ، أنّ طرفة بن العبد أنجز هذا التّاريخ الأدبيّ في عمرٍ قصيرٍ جداً ،لم يتجاوز ستّاً وعشرين سنةً ، وهو ليس له صنوٌ في ذلك عبر عصور الأدب العربيّ كلّه ، ولم يناظره في ذلك غير ثلاثة شعراء الشّباب في العصر الحديث ؛ التّونسي أبي القاسم الشّابيّ ، والمصري هاشم الرّفاعي ، والسّوداني التّجاني يوسف بشير ، والمشابهة في قصر العمر مع جودة النّتاج.

والأمر المدهش في طرفة البكري أنّه مع قصر هذا العمر أنتج نصّاً شامخاً لم يُعَدّ منافساً لنصوص المعلّقات الأخر المتنخّلة من شعر العرب ، كما تتنخَّل العقود الحسان ؛ لتعلّق على أعناق حسناوات القبائل العربيّة ؛ بَلْ عُدّ عملُ طرفة الأدبي الّذي سابق به الكبار في سوق عكاظ بأنّه أجود هذه الأعمال ، وأجدرها بالتّقديم ؛ اختياراً للموضوعات ،وترابطاً بينها ، وافتناناً في الأداء اللّغوي، وانسياباً في الموسيقا الصّوتيّة والعروضيّة ، وثراءً في الخيال والتّصوير .

الخاتمة

(١٦٣ ـ ١٧٤)

لقد سردت أبواب هذا البحث وأوجزت فصوله ، وأوضحت خطّته ، في التّمهيد المتصدّر ، وما تراني بحاجة إلى تكرار ما ذكرت هناك ؛ غير أنّي هنا أجمل أهمّ نتائج دراستي، وأوضّح الجديد الّذي أضافته لمكتبة الأدب العربي. ثمّ إنّ أيّ بحث علميٍّ ناجحٍ لا بدّ أن يفتح الأبواب أمام الآخرين ،ولا بدّ أن يدفع الباحث ليُعطي تجربته العلميّة لطلاب البحث العلمي في وصايا محددة. وتوصياتي للباحثين تشمل موضوعات تمثّل ميادين للبحث قد مرت بي أثناء هذه الدّراسة ، وتمنّيت أن أوفّق أنا أو غيري من طلاب الدّراسات الأدبية إلى بحثها ، وهناك مزالق رأيت أن أحذّر طلاب البحث الأدبيّ منها ، كما أنّني أفدت من دراسة بعض المصادر والمراجع التي أتمنّى أن يبدأ بها طلّاب الدّراسات الأدبيّة القديمة ، قبل دخولهم في ميدان بحثٍ مماثلٍ .

ففي مجمل نتائج هذا البحث :

* أنّ العرب القدماء أدركوا التّصوير في الشّعر إدراكاً ذوقيّاً بالنّظرة السّليمة ، بعيداً عن التّكلّف والتّمحّل فاستحسنوا من الشّعر أجمله تصويراً ، فجاء هذا الاستحسان غير مدعم بأدلّة النّقد المنهجيّ ، وقد اعتبرت أنّ هذه الأحكام الذّوقيّة ، هي أجمل تعليقاتهم الأدبيّة على النّصوص ، من مثل قولهم : هذه أحسن الاستعارات ، وممّا قاله فلانٌ ولم ينازع فيه كذا .

* اعتبرت مظهر الأساليب والصّور يتمثّل في ، التّعبير اللّغوي ، والتّعبير البياني ، والموسيقا العروضيّة والموسيقا الصّوتيّة ، وقد رأيت أن أحدّد الموسيقا العروضيّة ببحور الشّعر ستّة العشر الّتي استنتجها الخليل بن أحمد وتلميذه الأخفش ، فهي التي تمثّل ذوقنا في هذا الميدان ، وتعكس مدى التزامنا بالمحافظة على شخصيّة الأمّة العربيّة .

وفي دلالة الموسيقا الصّوتيّة على التّصوير الشّعريّ لاحظت أنّ ألف الوصل والهاءات المفتوحة قبلها في فخر لبيد القبلي تشكّل دلالةً على الشّموخ والكبرياء:

من معشرٍ سنّت لهم آباؤهم ... ولكلّ قومٍ سُنّةٌ وإمامها

لا يبخلون ولا يبور فعالهم ... إذ لا يميل مع الهوى أحلامها

* لاحظت أنّ صور الشّعر الجاهلي الّتي تتّهم بالحسيّة لا تعدو أن تكون تعبيراً عن خيالٍ مجنّحٍ ، أو معنيً وجدانّي راقٍ ، أو حكاية لحالة نفسيّة ، أو رسمٍ لواقع الحياة المعاشة في الجاهليّة ، أو نتاجٍ لمنطق عقليٍّ أملاهُ فكر العربيّ الجاهلي ، فهي صورٌ خياليّةٌ ومعنويّةٌ ونفسيةٌ وواقعيّةٌ وعقليّةٌ . وظهور هذه الصّور في أمثلة محسوسة كان لمجرّد تقريب هذا التّصوير للإنسان العربي الّذي تلقي هذهَ النّصوصَ في دائرة زمانيّة ومكانيّة محدّدة لها أعرافها في التّعبير اللّغويِّ والتّصوير البياني ، لتوصل لهُ المعنى المُراد بالصّورة المعيّنة .

* من خلال الاستقراء لشعر المعلّقات السّبع لاحظت أنّه لا يوجد نصٌّ في وصف الطّبيعة بمعناها الخاصّ ، حيث يكون الوصف مقصوداً لحدّ ذاته إلا عند امرئ القيس في الأبيات الرّائعة الّتي ختم بها معلّقته ، وفيها يحكي قصّة البرق ولمعانه ، والمطر وانسيابه وآثاره على الصّحراء وفيها :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه ... كلمع اليدين فى حَبِيٍّ مكلّل

يضيء سناه أو مصابيح راهبٍ ... أمال السّليط بالذّبال المفتّل

* ومن تلك النّتائج ؛ أنّ التّحليل البلاغيّ للنّصوص الشّعريّة قد أفسد كثيراً من الصّور الجميلة ، فتحت وطأة قانون البلاغة ماتت الرّوح المستشرقة في التّصوير الشّعري ، وكان تجاهلٌ حقيقيٌّ لعناصر الجمال الأساسيّة فقد اهتمّ البلاغيون بالمشبّه والمشبّه به ووجه الشّبه والأداة وأضراب ذلك ؛ كأن يجدوا أحد الطّرفين محذوفاً فيتصيّدون الاستعارة! وقد اعتبرت بيت الأعشى الّذي يشبّه فيه محبوبته بالوجي الوحل ساقطاً على الرّغم من مدح البلاغيّين له ؛ اعتبرته كذلك لأنّ الأعشى لوّث قدمَيْ محبوبته بالطّين ، وأدخلها الوحل، وذلك في قوله:

غرّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضها

تمشي الهوينا كما يمشى الوجي الوحل

* وقد أنكرت أنّ امرأ القيس أوّل من قال التّشبيه ، وقلت إن الأوّل قد ضاع ، لعدم الضّبط بالحفظ الذّهني ، ولشهادة الشّعراء أنفسهم ، ولاكتمال موسيقا الأشعار الّتي وصلت إلينا ، وقلت إنّ ذلك الرّأي ظهر في أدبنا

صدًى لرأي ابن سلام الجمحيّ الّذي يقول : إنّ المهلهل وامرأ القيس أوّل من قالا الشّعر .

* عددت الغزل الّذي ورد في المعلّقات من النّوع العفيف ، الّذي يتسامى أن يقترب من الحبيبة بغير الطّريق المحلّل في أعراف القبائل العربيّة ، وذلك عدا بعض غزل امرئ القيس ، فقد سنّ أمير الشّعراء الغزل الفاضح ، ومهّد لعمر بن أبي ربيعة في العصر الإسلامي طريق المغامرات .

أمّا الأوصاف المادّية لأعضاء الحبيبة ومفاتنها فإنّها لم تكن حسّيّة بالمعني المقابل للعفّة ، ولكنّها قد تكون مقابلاً للرّمز والإيحاء . فالجاهليّ صريحٌ في تعبيره ، خاضعٌ لبيئةٍ لغويّةٍ لها أعرافها السّائدة ، ونماذجها المطلوبة .

ومن الملاحظات الّتي أبرزتها مادّة البحث المتوفّرة والّتي فرضت نفسها على قائمة النّتائج :

* أنّ الشّعر العربي الّذي جاء في وصف حبيبةٍ بعينها جاء جادًا متدفّقا بالحيويّة ، كما رأينا ذلك في شعر عنترة في عبلة ، وشعر طرفة في خولة . أمّا تلك الأشعار الّتي ذكرت أكثر من واحدة ، أو تحدّثت بصيغة عامّة عن النّساء ، فإنّها في غالبها تتّسم بالبرود العاطفيّ . ومن ذلك قول امرئ القيس:

كدأبك من أمّ الحويرث قبلها وجارتها أمّ الرّباب بمأسل

إذا قامتا تضوّع المسك منهما نسيم الصّبا جاءت بريا القرنفل

* وإن فخر عنترة بن شدّاد العبسّي فخرٌ شخصيٌّ يتّسم بالبطولة والفتوّة، ولا مجال للقبليّة أو الجماعيّة عنده . فلم يذكر أحداً من قومه الّذين دخل معهم المعارك ، بل ذمّهم عن طريق التّعريض ؛ فهم يتّقون به رميات الأعداء، وإذا ادلهمّ الخطر وحمى الوطيس ؛ لم يفعلوا شيئاً ممّا يقتضيه الميدان، بل بادروا بالنداء لعنترة بن شداد ، فارس القوم ومقدام العشيرة .

وقد جاء هذا اللّون من الفخر الشّخصيّ متعمّدًا لارتباطه بوضع عنترة الاجتماعي . وتفوق بذلك على فخر طرفة بن العبد الشّخصي ؛ فإنّ فخر طرفة على الرّغم من عنجهيّته ظهر لوناً ثانوياً في المعلقة ، وكان ميدانه

ينصرف إلى الطريق الموحش بدلاً من أرض المعركة عند عنترة بن شدّاد . يقول طرفة :

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

وجاشت إليه النّفس خوفاً وخاله مصاباً ولو أمسي على غير مرصد

وعلى العموم فإنّ هناك نقطة لقاء بين عنترة وطرفة ، وهي أنّ فخرهما قد خلص للنّوع الشّخصي ، ولم يخلّص لهذا النّوع فخرٌ عند غيرهما من أصحاب المعلّقات .

أمّا لبيد فقد زاوج في معلّقته بين الفخر الشّخصيّ والفخر القبليّ . وفي معلّقَتَيْ عمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة جاء الفخر قبلياً خالصًا . وخلت معلّقة امرئ القيس من هذا الغرض بنوعيه الشّخصيّ والقبليّ وفي تلك الملاحظات النّتائجيّة :

* أنّ المادّة المتوفّرة في دائرة بحثنا تظهر تفّوق طرفة بن العبد في وصف النّاقة ، فقد استطاع أن يجلّي في هذا الجانب ، وأن يستوعب النّاقة بالوصف الجزئي والكلي بطريقة أظهرتها ناقةً مثالاً . ولم ينس أن يصّور في ناقته ماهو معنويٌّ كالذّكاء بدونَ أن يكرّر المعاني التّقليدية كما فعل كلّ من عنترة والحارث ولبيد في وصف نوقهم .

* ومن الجديد الّذي أضافه هذا البحث : أنّني لاحظت أنّ المقدّمة الغزليّة تمثّل موضوعًا مقصوداً لذاته ، لا كما يقول ابن رشيق إنّها مجّرد وسيلة لجذب قلوب النّاس وأسماعهم . بل ربّما ظهرت أصلاً تتفرّع عنه الأغراض الجانبيّة . وأوضح مثالٍ على ماقلنا معلّقة طرفة ابن العبد البكري فقد قدّم النّسيب ، ثمّ وصف محبوبته خولة ، وذكر رحلتها . فقد ارتحلت بعيداً وهو يريد الوصال إليها ، ولم تكن له وسيلةٌ للوصال غير ناقته الّتي أوصافها كذا . . وكذا . . . فوصف النّاقة الأساس في معلّقة طرفة بن العبد جاء في ظلال المقدّمة الغزليّة ، وظهر تابعًا لها .

وفي دراستي لشعر الغزل في المعلّقات استوقفتني ملاحظتان :

الأولي ، أنّ الغزل الجاهليّ الّذي يرد في ثنايا الفخر يهدف الشّاعر المفتخر به أن يلفت إليه نظر محبوبته ، ويقدّم لها البطولة والكرم شهادة كفاءة تبرّر زواجها به ، وتسبّب قربه منها . وهكذا فعل طرفة وعمرو بن كلثوم وعنترة بن شدّاد ؛ والأخير يقول :

إن تغدفي دوني القناع فإنّني   طبٌّ بأخذ الفارس المستلئم

والملاحظة الثّانية ؛ أنّ غزل امرئ القيس الحسيّ ذا الطّابع المغامر : —

وبيضة خدرٍ لا يرام خباؤها   تمتعتُ من لهوٍ بها غير معجل

تجاوزت أحراسًا إليها ومعشراً   عليّ حراصا لو يسرون مقتلي

— هذا الغزل أثرّ في عمر بن أبي ربيعة ، خاصّة في مغامرته الرّائيّة :

أمن آل نعمٍ أنت غادٍ فمبكر   غداة غدٍ أم رائحٌ فمبكّر

* لقد أظهرت الدّراسة الموازنة بين شعر الحكمة عند كلٍّ من طرفة بن العبد ، وزهير بن أبي سلمى ، أنّ الأخير أبعد عن روح العصر الجاهلي في تفكيره الحكمي ، فهو أشبه بحكيمٍ مسلمٍ ، ولذا بدت لنا حكم زهير مقبولةً، لأنّها معلّلةٌ منطقياً في عقولنا المتأثّرة بالفكر الفلسفي الإسلامي . وعلاوةً على ذلك فزهيرٌ متدفقٌ في شعره الحكمي بصفة جعلت منه مجالاً للفت الأنظار ، بالإضافة إلى أنّ موقفه غير الجاهليّ جاء غريباً ، لذا كان ظاهراً لأنّه مدعاةٌ للدّهشة :

أمّا طرفة فأصدق تعبيراً — في حكمه — عن الحياة الجاهليّة ، وأكثر ارتباطاً بتلك الحياة ، وحكمه هي حكم الجاهليّين كما أملتها بيئة الصّحراء العربيّة والقبيلة العربية . وفلسفته في الحياة تعتمد على ثلاثة أصول ، هي الخمر، والبطولة ، ومجالسة النّساء .

* وعلاوةً على كلٍّ ما قدّمت فإنّ هذا البحث طرح رأياً لتحليل الشّعر الجاهليّ ، لا يعتمد طريقة اللّغويين والبلاغيّين ، ولا طريقة أنصار الغموض والغيبيات من المحدثين . ولكنّه يؤسّس على أن التّصوير الفنيّ ليس شيئاً غيبياً يسبح في الأوهام، وإنّما هو تعبيرٌ بالكلمات والوحدات الكلامية السّائدة نحويّاً ،

والمطابقة لأعراف الصّرف والمعجم والدّلالة والبيان والموسيقا . ولم أكتف بالعرض النّظري بل أتبعته بدراسة عمليّة ، جعلت معلقة طرفة البكري، وسيرته الأدبيّة نموذجاً لها . ليكوّن هذاً البحث دعوةً للرّبط بين النّظريّة والتّطبيق ؛ فإنّ هذا الأمر جدّ مهمٍ لدراسة الأعمال الأدبيّة .

إنّ هذا الرّأي يعتبر أنّ اللّغة الواقعيّة أساسٌ للفنّ التّصويري ، وعليها يكون تقويمه ونقده ، ويستبعد هذا المنهج مسألة الانفعالات الأولى والأحاسيس الغائمة عند الشّاعر ، ويعتبرها عديمة الجدوى ولا دخل لها بدراسة الشّعر .

* وفى نتائج هذا البحث ، أنّه ليس هناك لغةٌ سهلةٌ وأخرى صعبةٌ كما يزعم الدّكتور طه حسين في اتّهامه للغة وصف النّاقة عند طرفة . وإنّما هناك موضوعاتٌ أليفة لنا وأخرى عنّا شاردةٌ . واللّغة وسيلة التّعبير عن هذه وتلك تبدو لنا مرّةً سهلةً مقبولةً ، وأخري بعيدةً غامضةً .

أمّا الغموض الّذي يلاحظه الدّكتور طه حسين في وصف النّاقة الموصوفة بهذا الجزء فسببه أنّ النّاقة قد اختفت في المجتمع الحديث ، ولم تعد وسيلةً للمواصلات . وباختفائها أهملت الألفاظ المتعلّقة بها . ولو كانت هذه النّاقة وسيلتنا في التّرحال لما رأينا وحشةً ولا صعوبةً في كلِّ ما يتعلّق بها من مسمّيات الأجزاء والأوصاف .

وفي آخر هذا الفصل الختامي ، وختام البحث نفسه ، لابدّ أن أقدّم توصياتي للباحثين ، فقد تكشّفت لي أثناء الدّراسة ميادين كثيرةٌ للبحث ، ووقفت أمامي عقباتٌ ومزالق ، وأفدت من قراءة مصادر ومراجع ، كانت ذات أثرٍ كبيرٍ في مدِّي بالمعلومات الّلازمة لاستكمال البحث .

فتوصياتي للباحثين إذن من ثلاث جزئياتٍ هي :

أ ــ موضوعاتٌ تمثّل ميادين للبحث :

بينما كنت ملتزمًا بمنهج البحث العلمي ، ومتتبّعاً للخطّة المرسومة له كانت تعنّ لي موضوعاتٌ كثيرةٌ ، على نحو ما كانت تعترض المؤلّفين القدماء فيذهبون معها استطراداً إلى خارج دائرة البحث الأساس .

وفي كلِّ مرّةٍ كنت أحدّث نفسي ببحثِ هذا الموضوع؛ بعد فراغي من هذا الكتاب مباشرةً ، ثمّ يأتي آخر . . . وهكذا . . . والآن أعرض هذه الموضوعات راجيًا أن أوفّق أو يوفق غيرِي من طلّاب الدّراسات الأدبيّة من متابعتها بالدّراسة الجادة الّتي تضيف جديداً ، وتثري أدبنا ولغتنا . وهي موضوعاتٌ كثيرةٌ نقدّم منها :

ــ الصّورة الشّعريّة في الشّعر العربي الحديث .

ــ الصّورة الشّعرية في الأدب العباسي .

ــ دلالة الصّورة الشّعريّة على الوضع الاجتماعي والثّقافي في العصر الجاهليّ .

ــ موسيقا الأوزان وموسيقا الأصوات في الشّعر العربي القديم .

ــ قوافي الشّعر العربي القديم وعلاقتها بالمعاني والأفكار .

ــ دراسةٌ موازنةٌ لفنّ التّصوير الشّعري في العصرين الجاهلي والإسلامي.

ــ التّصوير الفنّي في القرءان وآثاره على أشعار العباسيّين .

ــ علاقة فنّ التّشبيه بفقه الصّورة الشّعريّة .

ــ البلاغة المأثورة وأثرها في قضيّة التّصوير الشّعري .

ــ قضيّة الحسّية في الشّعر الجاهليّ .

ــ فنّ الاستطراد الجاهليّ .

ــ العلاقة بين موضوعات القصيدة الجاهليّة .

ب ــ مزالق للتّحذير منها :

وفي طريق هذا البحث وقفت عند قضايا بعينها فوجدت أنّها تمثّل مزالق للدّارسين ، ربّما تقودهم إلى الفهم الخاطئ . ومن هذه القضايا ؛ تطبيق نظريّات النقّد الأدبي الحديث ، خاصّةً ذات الأصول والأسس غير العربيّة ؛ تطبيق تلك النّظريّات في الحكم على الشّعر العربي القديم عامّةً وعلى الشّعر الجاهلي خاصّةً ؛ فإنّ هذا الاتّجاه يقود إلى نتائج غير صحيحةٍ ، ذلك أنّ

الشّعر العربيّ له منهجه الخاصّ ، الّذي يعتمد البيئة الّتي شهدت مولد النّصّ مكان الدّراسة ، كما يعتمد الأعراف السّائدة الّتي أثرت على الشّاعر ، وأملت عليه النّصّ المعيّن . والمرجع في الحكم على التّعبير محكومٌ هنا بأصول المعجم والصّرف والنّحو والبلاغة والنّقد كما قرّرها علماء العربيّة ، وفصّلتها مصادر الدّراسات الخاصّة بعلوم الفصحى .

ومن تلك المزالق ، الحكم على الشّعر الجاهلي بالحسّيّة والتّقريريّة البحتة؛ فجماله يرجع للشّكل دون المضمون ؛ فإنّ هذه القضيّة شكّلت مزلقاً انحدر عنده الكثيرون ، وتسبّب عنها عدول عدد من طلاب الدّراسات الأدبيّة عن الدّخول في ميدان دراسة وتحليل الشّعر الجاهليّ ؛ ظنّاً أنّهم سيقعون في محاذير الفهم التّحليليّ للشّعر بسبب الحسّيّة والتّقريريّة اللّتَيْن أفقدتا هذا الشّعر الوحدة العضويّة والمضمون كما يزعم البعض . دون علمٍ منهم بأنّ للقصيدة العربيّة منهجها الخاصّ والأصيل الّذي له مضامينه وأشكاله الفنية واللّغوية. ومن تلك المزالق ما يختصّ بدراسة الاستطراد في الشّعر الجاهلي ، والّذي قرّرنا أنّه فنّ اقتضته البيئة الجاهليّة . ولم يمنع القصيدة الجاهلية من التّرابط النّفسي القائم في وجدان الشّاعر المنتج ، والتّرابط الفني الّذي يربط بين أجزاء القصيدة الواحدة .

ومنها ؛ التّشبيه فنٌّ مستقلٌّ كالوصف والهجاء . والشّعر بدأ بالمهلهل وامرئ القيس . والشّعر الجاهلي لا يهتمّ بالإيحاء والرّمز . وبناء القصيدة الجاهليّة يعتمد على تكاثر الموضوعات الجزئيّة . . .

هذه بعض ما عرض لي من مزالق ، ورأيت أن أُنبه إليها ، وإنّي لأرجو أن يجتازها طلاب الدّراسات الأدبيّة بالمنهج والتّصميم المحكمَيْن ، وبالبحث الجادّ في أُمّهات مصادر دراسة الأدب العربي . على أنّه ينبغى أن يعيَ طلاب الدّرس الأدبي أنّ من أكبر هذه العقبات أن يصرّ أحدُ الدّارسين على استخدام كلّ المادّة التي جمعها ، فإنّ التّجربة أثبتت أنّ الاتّساع في القراءة وجمع المادة مفيدٌ للغاية لتسليح الباحث بالمادّة الّتي تخصّ بحثه والّتي تحوم حوله . ولكن حين يأتي الباحث لتوزيع هذه المادّة على الأبواب والفصول سيجد نفسه مضطراً لإبعاد أكثر من نصف ما جمع من بطاقاتٍ ، ولو أصرّ على استخدام

كلّ ما جمع لاكتظّ البحث بالحشو والموضوعات الهامشيّة الّتي تقلّل من قيمته في ميزان التّقويم العلمي المنهجي .

وعلي سبيل المثال ؛ فإنّني جمعت لهذا البحث مادّةً في خمسة آلاف بطاقة ، من تسعمائة مصدرٍ ومرجعٍ ، ولكنّي استبعدت نصف هذه البطاقات تقريباً ، حين أقدمت على صياغة الأبواب والفصول في المسوّدة ومع ذلك فقد أفدت من المادّة المستبعدة من البحث بطريق غير مباشرٍ حيث احتواء المعرفة الخاصّة بالموضوع بصورةٍ شاملة . وكما أنّ البطاقات المستبعدة مثّلت لي أساساً لبحوثٍ أُخَرَ آمل أن ترى النّور قريباً .

جـ ــ مصادر ومراجع مفيدةٌ للدّارس :

من المهمّ والمفيد للإخوة الباحثين في الشّعر العربي القديم ، أن يبدأوا أوّلا وقبل الدّخول في ميدان بحوثهم المتخصّصة ، أن يبدأوا بدراسةٍ استعراضيّة لثمانية مصادر هي :

ــ المفضّليّات ، للمفضّل الضّبيّ .

ــ الأصمعيات ، للأصمعي .

ــ طبقات فحول الشّعراء ، لابن سلام .

ــ البيان والتّبيين ، للجاحظ .

ــ الكامل ، للمبرّد .

ــ الموشّح ، للمرزباني .

ــ الشّعر والشّعراء ، لابن قتيبة .

ــ العمدة ، لابن رشيق .

فإنّ دراسة هذه الأمّهات ترسي عند الباحث أرضيّةً سليمةً للبحث ، وتزوّده بسلاحٍ يمكن أن يستخدمه مباشراً وغير مباشرٍ .

ودخول الباحث للموضوع المتخصّص دون قراءة هذه المصادر فيه كثيرٌ من وهن البحث .

وفي مرتبةٍ ثانية أوصي أخوتي الباحثين ، أن يستعرضوا مصادر النّقد الأدبي القديم ، خاصّـة تلك الفترة التي تبدأ بكتاب « طبقات فحول الشّعراء» لابن سلام ، في أوائل القرن الثّالث وتستمر مع النّقد المنهجي في كتابَيْ الموازنة والوساطة والنّقد البلاغي باختلاف مدارسه واتّجاهاته . خاصّةً كتاب « نقد الشّعر » لقدامة بن جعفر ، وكتابَيْ « دلائل الإعجاز » وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني . حتّى تصل المتابعة الدراسيّة التّأسيسيّة للباحثين إلى ابن الأثير في القرن السّابع ، وتلتقي بكتابه القيم : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر .

ولا يستغني باحثٌ عن المعاجم اللّغويّة لتفسير ما يغمض عليه . وعلى الباحث في الأدب العربي القديم أن يرجع دائماً إلى المعاجم العربيّة القديمة الموثّقة ، وأقدّم إليه منها القاموس المحيط « للفيروزآبادي » و « لسان العرب » لابن منظور .

وإنّي أنصح أن يتحاشا الباحثون في شعر الأصول العربي الرّجوع إلى المعاجم المحدثة لعدم التّناسق بين هذه المعاجم وتلك الأشعار . ولأنّ أمثال هذه المعاجم لم تعدّ للمتخصّصين ، وطلاب البحث العلميّ .

أما مراجع الدّارسين من المحدثين فشتّى ، وكلُّ باحثٍ يختار منها ما يناسب موضوعه ؛ فإذا كان موضوع دارسٍ ما يشابه موضوعَ هذا البحث ، فإنّي أقدّم له منها : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، للدّكتور عبد اللّه الطّيب ، وتاريخ الأدب العربي للدّكتور شوقي ضيف ، وفي الأدب الجاهلي للدّكتور طه حسين .

ومن كتب التّخطيط ومناهج البحث نقدّم للإخوة الدّارسين : كيف تكتب بحثاً أو رسالةً ؟ للدّكتور أحمد شلبي ، ودراسةٌ في مصادر الأدب ، للدّكتور طاهر أحمد مكّي ، والمنطق الحديث ومناهج البحث ، للدّكتور محمود قاسم.

وفي قائمة المصادر والمراجع الّتي تلي هذه الخاتمة مجموعة الكتب الّتي أثّرت في هذا البحث فرفدت موضوعاته ، ودعمت قضاياه ومواقفه ؛ وهي

مرتبةٌ ترتيباً أبجديّاً حسب أسماء مؤلّفيها ، ابتغاءً للاستفادة منها .

وإلى هذا الحدّ ، أرجو أن أكون قد وفّقت في عرض هذا الجزء ذي الأهميّة البالغة من أصول الدّراسات الأدبيّة في لغة الضّاد وأن يكون هذا العرض حافزاً لطلاب الدّرس الأدبي من المعاصرين . وأن يستهويهم للاتّصال بأدبنا التّالد ، اتّصالاً يريهم في هذا الأدب العريق ــ والمعلّقات نموذجٌ له ــ الوجه المتجدّد للدّراسة والبحث وما الحول والقوّة إلا من عند اللّه .

قائمة المصادر
والمراجع

أوّلاً ـ المصادر والمراجع العربيّة :

١ ــ إبراهيم أنيس « دكتور » :

* موسيقا الشّعر « الأنجلو المصريّة » ، الثّالثة ، ١٩٦٥م.

٢ ــ إبراهيم بيومي مدكور «دكتور » :

* فنّ اللّغة والأدب ، سلسلة اقرأ ، يناير ١٩٧١م.

٣ ــ إبراهيم العريض :

* الشّعر والفنون الجميلة ، دار المعارف ،مصر ، بدون تاريخ .

٤ ــ ابن الأثير (ضياء الدّين) :

* الجامع الكبير ، في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ،تحقيق الدّكتورَيْن مصطفى جواد وجمال سعيد ، المجمع العلمي العراقي ، ١٩٥٦م.

* المثل السّائر ، في أدب الكاتب والشّاعر ، تحقيق الدّكتورَيْن أحمد الحوفي وبدوي طبانة نهضة مصر ، الأولي ، ١٩٥٩م.

٦ ــ إحسان عباس «دكتور »

* شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، وزارة الإرشاد الكويتيّة ، ١٩٦٢م. ضمن سلسلة التّراث العربي (٨) .

* فنّ الشّعر دار بيروت الأولى ، ١٩٥٥م.

٨ ــ أحمد أحمد بدوي «دكتور »:

* أسس النّقد الأدبي عند العرب مكتبة نهضة مصر ، الأولى ٥٨ ، والثّانية ١٩٦٠م.

٩ ــ أحمد أمين :

* النّقد الأدبي مكتبة النّهضة المصريّة ، الثّالثة ١٩٦٣م.

١٠ ــ أحمد تيمور :

* أوهام شعراء العرب في المعاني ، لجنة نشر المؤلّفات التّيموريّة القاهرة .

الأولى ١٩٥٠م .

١١ ــ أحمد حسن الزيات :

* دفاعٌ عن البلاغة ، عالم الكتب بالقاهرة ، الثّانية ١٩٦٧م.

* في أصول الأدب مطبعة الرّسالة بالقاهرة ، الثّالثة ١٩٥٢م.

١٣ ــ أحمد الشّايب :

* الأسلوب، المطبعة الفاروقيّة بالإسكندرية ،١٩٣٩م.

* أصول النّقد الأدبي ، مكتبة النّهضة المصريّة السّادسة ١٩٦٠م .

١٥ ــ أحمد شلبي « دكتور» :

* كيف تكتب بحثاً أو رسالةً ، مكتبة النَّهضة المصريّة ، السّادسة ١٩٦٨م.

١٦ ــ أحمد ضيف :

* مقدّمةٌ لدراسة بلاغة العرب ،مطبعة السّفور، الأولى ،١٩٢١م.

١٧ــ أحمد كمال زكي «دكتور » :

* الأصمعي ، ضمن سلسلة أعلام العرب (١٨) ،وزارة الثّقافة المصريّة، بدون تاريخ .

.١٨ ــ أحمد محمد الحوفي «دكتور» :

* أغاني الطّبيعة في الشّعر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر ،١٩٥٨م.

* الحياة العربيّة من الشّعر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر ، الرّابعة ، ١٩٦٢م.

٢٠ ــ أحمد مصطفى المراغي :

* علوم البلاغة ، مطبعة محمّد محمّد مطر ،القاهرة ،١٩١٧ .

٢١ ــ أحمد مطلوب « دكتور» :

* البلاغة عند السّكاكي ، مكتبة النّهضة العراقيّة ، الأولى ،بغداد ١٩٦٤م.

٢٢ ــ الأزهري (أبو منصور محمّد بن أحمد):

* تهذيب اللّغة ، تحقيق عبد السّلام هارون ،ومحمد علي النّجّار ، الدّار المصريّة للتّأليف ،١٩٦٤م.

٢٣ ــ أسامة بن منقذ :

* البديع في نقد الشّعر ، تحقيق أحمد أحمد بدوي ، وزارة الثّقافة المصرية، ١٩٦٠م .

٢٤ ــ الأشنانداني (أبو عثمان سعيد بن هارون) :

* كتاب معاني الشّعر جمعية الرّابطة الأدبيّة السّوريّة ، دمشق ،١٩٢٢م.

٢٥ ــ الأصبهاني (أبو الفرج علي بن الحسين):

* كتاب الأغاني، وزارة الثّقافة المصريّة المصوّر عن طبعة دار الكتب المصريّة، ١٩٦٣م.

٢٦ ــ الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك) :

* الأصمعيّات ، تحقيق أحمد شاكر ، وعبد السّلام هارون، الثّالثة ، دار المعارف بمصر ، بدون تاريخ.

٢٧ ــ الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى) :

* المؤتلف والمختلف ، تحقيق عبد السّتّار أحمد فرّاج ، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٦١م.

* الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري ، تحقيق السّيّد صقر ، دار المعارف المصريّة ، ج١ :١٩٦١م ، ج٢ :١٩٦٥م.

٢٩ــ ابن الأنباري (أبو بكر محمّد بن القاسم الأنباري) :

* شرح القصائد السّبع الطّوال الجاهليّات ، تحقيق عبد السّلام هارون، دار المعارف المصريّة ،١٩٦٣م. (ذخائر العرب ٣٥).

٣٠ ــ إيليًا حاوي :

* فنّ الفخر ، دار الشّروق الجديد ، بيروت ، الأولي، ١٩٦٠، (سلسلة

الفنون الأدبيّة عند العرب ٨) .

* فنّ الوصف ، ج١ دار الشرق الجديد ، بيروت ، الأولى ، ١٩٥٩م.

* امرؤ القيس شاعر المرأة والطّبيعة ، ط: دار الثّقافة بيروت الأولى ، ١٩٧٠ م .

* النّابغة، مكتبة المدرسة ودارالكتاب اللّبناني ،بيروت ،بدون تاريخ .

٣٤ ـــ بدوي طبانة « دكتور » :

* معلّقات العرب الأنجلو المصرية ، الثّانية،١٩٦٧م.

* دراساتٌ في نقد الأدب العربي،ط: الأنجلو المصّرية ، الخامسة،١٩٦٩م.

* البيان العربي، الأنجلو المصريّة ، الأولى ،١٩٥٦م.

* التّـيّارات المعاصرة في النّقد الأدبي، الأنجلو المصريّة ،الأولى ، ١٩٦٣م.

٣٨ ـــ بروكلمان (كارل بروكلمان) :

* تاريخ الأدب العربي ، ترجمة الدّكتور عبد الحليم النّجـّار ، دار المعارف المصريّة ، الثّانية ،٦٨و١٩٦٩م.

٣٩ ـــ بطرس البستاني :

* أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام ، دار صادر ببيروت ، التّاسعة بدون تاريخ .

٤٠ ـــ البهبيتي (نجيب محمد البهبيتي) :

* تاريخ الشّعر العربي حتى آخر القرن السّادس الهجري ،مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦١م.

٤١ ـــ التّبريزي (أبو زكريا يحيي بن علي المشهور بالخطيب التّبريزي) :

* شرح القصائد العشر، تحقيق محمّد محيي الدّين ، مكتبة محمّد علي صبيح الأولى ١٩٦٢ م .

٤٢ ـــ التّفتازاني (أبو عبد اللّه محمد بن سعد الدّين) :

** مختصر التّفتازاني على تلخيص المفتاح، عيسى الحلبي ، مصر ، ١٩٣٧م.

٤٣ ــ تمّام حسّان « دكتور » :

* مناهج البحث في اللّغة ، الأنجلو المصريّة ،١٩٥٥م.

٤٤ ــ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحـر) :

* البيان والتّبيين ، تحقيق عبد السّلام هارون الخانجي والمثني ، القاهرة ، الثّانية ، ١٩٦٠.

٤٥ ــ الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز) :

* الوساطة بين المتنبى وخصومه، محمّد علي صبيح ، القاهرة بدون تاريخ

٤٦ ــ الجوهري (إسماعيل بن حمّاد) :

* الصّحاح ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار الكتاب العربي ، مصر ١٩٥٦م.

٤٧ ــ حامد عبد القادر :

* دراساتٌ في علم النّفس الأدبي، لجنة البيان العربي ، القاهرة ١٩٤٩.

٤٨ ــ ابن حجر العسقلاني (أحمد بن علي) :

* تبصير المنتبه بتحرير المشتبه ، تحقيق محمد علي النّجار ، وزارة الثّقافة المصرية ، ١٩٦٤م.

٤٩ ــ حسن السّندوبي :

* شرح ديوان امرئ القيس، المكتبة التّجارية الكبري، القاهرة، بدون تاريخ.

٥٠ ــ حسين عطوان «دكتور» :

* مقدّمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهلي ، دار المعارف المصريّة، ١٩٧٠ م (سلسلة مكتبة الدّراسات الأدبيّة ٥٠) .

٥١ ــ حفني محمّد شرف « دكتور » :

* الصّور البيانيّة بين النّظريّة والتّطبيق، دار النّهضة ، مصر ، الأولى ، ١٩٦٥م.

٥٢ ـ حفني ناصف :

* تاريخ الأدب أو حياة اللّغة العربيّة ، الكتاب الأوّل مطبعة جامعة القاهرة ، الثّانية ،١٩٥٨ م.

٥٣ ـ الخفاجي (ابن سنان أبي محمّد عبد اللّه بن محمّد بن سعيد) :

* سرّ الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصّعيدي، ومحمد علي صبيح ، القاهرة ١٩٦٩م.

٥٤ ـ الخليل (الخليل بن أحمد الفراهيدي) :

* العين ، تحقيق د. عبد اللّه درويش مطبعة العاني بغداد ،١٩٦٧م.

٥٥ ـ درويش الجندي « دكتور » :

* علم المعاني دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .

٥٦ ـ ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي)

* العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمّد محي الدّين ، المكتبة التّجاريّة الكبرى ، القاهرة ،الثّالثة ، ١٩٦٣و ١٩٦٤م.

٥٧ ـ روز غريب :

* النقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، دار العلم للملايين ببيروت، ١٩٥٢م.

٥٨ ـ الزّبيدي (محمّد مرتضي) :

* تاج العروس من جواهر القاموس، الأولى ، المطبعة الخيريّة، مصر ١٣٠٦هـ.

٥٩ ـ زكي مبارك « دكتور » :

* الموازنة بين الشّعراء، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة ، ١٩٦٨م.

٦٠ ـ الزّمخشري ، (أبو القاسم محمود بن عمر) :

* أساس البلاغة، كتاب الشّعب ، القاهرة ١٩٦٠ .

٦١ــ الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) :

* شرح المعلّقات السّبع ، تحقيق عمر أبو النّصر ، دار مكتبة الحياة ببيروت ١٩٦٦م.

٦٢ ــ أولمان (ستيفن أولمان) :

* دور الكلمة في اللّغة ، ترجمة دكتور كمال بشر ، دار الطّباعة القوميّة القاهرة، ١٩٦٢ م .

٦٣ ــ السّباعي بيّومي :

* تاريخ الأدب العربي ،ج١ مكتبة النّهضة المصريّة ،١٩٤٨،

٦٤ ــ السّبكي (بهاء الدّين) :

* عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، عيسى الحلبي ، مصر، ١٩٣٧م.

٦٥ ــ سعد إسماعيل شلبي «دكتور» :

* الأصول الفنّية للشّعر الجاهلي،مكتبة غريب بالفجالة ، القاهرة ١٩٧٧ .

٦٦ــ ابن سلام (محمد بن سلاّم الجمحي) :

* طبقات فحول الشّعراء ، تحقيق محمود محمّد شاكر دار المعارف المصريّة، ١٩٥٢ م .(ذخائر العرب رقم ٧) .

٦٧ ــ سيّد قطب :

* التّصوير الفني في القرآن،دار المعارف المصريّة ، ١٩٦٦ .

* كتبٌ وشخصيّات ، دار الكتب العربيّة ببيروت ، بدون تاريخ .

* مهمّة الشّاعر في الحياة ، وشعر الجيل الحاضر ، دار الكتب العربيّة ببيروت ، بدون تاريخ .

* النّقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

٧١ ــ ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل) :

* المخصّص ، المكتب التّجاري للطّباعة والتّوزيع ببيروت بدون تاريخ .

٧٢ ــ السّيوطي (عبد الرحمن جلال الدّين السّيوطي) :

* المزهر في علوم اللّغة وأنواعها ، تحقيق محمّد أحمد جاد المولى وآخرين، عيسى الحلبي ، مصر ، بدون تاريخ .

٧٣ ــ الشّابّي (أبو القاسم الشّابّي) :

* الخيال الشّعريّ عند العرب ، الشّركة القوميّة للنّشر والتّوزيع ، تونس، ١٩٦١م .

٧٤ ــ الشّنقيطي (أحمد الأمين الشّنقيطي) :

* تراجم أصحاب المعلّقات العشر وأخبارهم ، الجمّالي ، والخانجي ، القاهرة ، الأولى ، ١٣٢٩هـ.

* المعلّقات العشر وأخبار شعرائها ، المكتبة التّجارية الكبرى ، القاهرة ١٣٥٣هـ.

٧٦ ــ شوقي ضيف « دكتور » :

* تاريخ الأدب العربي ،ج١ دار المعارف المصريّة ، الثّالثة ، ١٩٦٠ .

٧٧ ــ صلاح الدّين الهادي :

* الشمّاخ بن ضرار الذّبياني ، حياته وشعره دار المعارف المصرية ١٩٦٨ (مكتبة الدّراسات الأدبيّة ٤٥) .

٧٨ ــ الضّبّي (المفضّل بن محمّد بن يعلي) :

* المفضّليّات ، تحقيق أحمد محمّد شاكر ، وعبد السّلام هارون ،دار المعارف المصريّة، الثّالثة ، ١٩٦٤ .

٧٩ ــ طه أحمد إبراهيم :

* تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ، من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع الهجري ،دار الحكمة ببيروت ، بدون تاريخ .

٨١ ــ طاهر أحمد مكي « دكتور » :

* دراسةٌ في مصادر الأدب ،ج ١ دار المعارف المصريّة ، الأولى ١٩٦٨م.
* امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة ، حياته وشعره ،دار المعارف المصريّة الأولى ، ١٩٦٨م.

٨٢ ــ طه حسين «دكتور » :

* حديث الأربعاء، ج١ دار المعارف المصريّة ، ١٩٥١ .
* في الأدب الجاهلي لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر ، الثّالثة ، القاهرة ١٩٣٣ م .
* من حديث الشّعر والنّثر ، دار المعارف المصريّة ١٩٥١ .

٨٥ ــ ابن طباطبا العلوي (محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي) :

* عيار الشّعر ، تحقيق الدّكتور طه الحاجري ،والدّكتور محمّد زغلول سلام، المكتبة التّجارية الكبرى ،القاهرة ١٩٥٦م .

٨٦ ــ ابن عبّاد (الصّاحب إسماعيل بن عبّاد) :

* المحيط في اللّغة ، ج١ مطبعة المعارف ، بغداد ،١٩٧٥م .

٨٧ ــ عبد اللّه الطّيب «دكتور» :

* الحماسة الصّغرى، الدّار السّودانية للكتب بالخرطوم ،١٩٦٩م.
* القصيدة المادحة، دار التّأليف والتّرجمة والنّشر بجامعة الخرطوم ١٩٧٣م.
* المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،الدّار السّودانية للكتب، الخرطوم، الأولى للجزء الأوّل ، والثّانية للجزأين الثّاني والثّالث، ١٩٧٠م.

٩٠ ــ ابن عبد ربّه (أبو عمر أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسي) :

* كتاب العقد الفريد ، تحقيق أحمد أمين وآخرين ،لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر بالقاهرة ، ١٩٤٨م.

٩١ ــ عبد العظيم قناوي :

* الوصف في الشّعر العربي ج١ مصطفي الحلبي، مصر، الأولى ١٩٤٩م.

٩٢ ــ عبد القاهر الجرجاني :

* أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة، السّادسة ،١٩٥٩م.
* دلائل الإعجاز في علم المعاني، رشيد رضا (المنار) ، القاهرة ، الثّانية ، ١٣٣١هـ .

٩٤ ــ عبد المتعال الصّعيدي :

* مختارات الشّعر الجاهلي أو دواوين الشّعراء السّتة الجاهليّين ، مكتبة القاهرة، الثّالثة ، ١٩٥٨م.

٩٥ ــ عبد المنعم عبد الرّؤوف شلبي :

* شرح ديوان عنترة بن شدّاد،المكتبة التّجاريّة الكبرى،القاهرة، بلا تاريخ .

٩٦ ــ عزّ الدّين إسماعيل « دكتور »

* الأسس الجماليّة في النّقد العربي،دار الفكر العربي، الثّانية ، القاهرة ١٩٦٨م.
* التّفسير النّفسي للأدب، دار المعارف المصريّة ، ١٩٦٣م.

٩٧ ــ عز الدين الأمين « أستاذ »

* طلائع النّقد العربي، الأولي ، ١٩٦٥م.
* نظرية الفنّ المتجدّد وتطبيقها على الشّعر مكتبة وهبة القاهرة ، الأولى، ١٩٦٤م.

٩٩ ــ العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد اللّه بن سهل) :

* كتاب الصّناعتين ، الكتابة والشّعر ، تحقيق علي البيجاوي ، ومحمد أبو الفضل ، عيسى الحلبي، مصر، الأولى ، ١٩٥٢ .

١٠٠ ــ العقّاد (عباس محمّود العقّاد) :
* اللّغة الشّاعرة ،الأنجلو المصريّة ، ١٩٦٠م.
١٠١ ــ أبو العلاء المعرّي :
* لزوم مالايلزم ، الثّانية ، بيروت ،١٩٦٩م.
١٠٢ ــ العلوي (يحيي بن حمزة بن علي) :
* الطّراز ،دار الكتب الخديويّة بالقاهرة ، ١٩١٤م.
١٠٣ ــ علي الجندي «دكتور» :
* ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق وتحليل ونقد،الأنجلو المصريّة، بدون تاريخ .
١٠٤ ــ علي الجندي (الأستاذ الشّاعر ، وعميد دار العلوم الأسبق) :
* الشّعر وإنشاد الشّعراء، دار المعارف، مصر ١٩٦٩م.
* صور البديع ــ فنُّ الأسجاع ج١ ،دار الفكر العربي،القاهرة،بلا تاريخ.
١٠٦ ــ عمر الدّسوقي :
* النّابغة الذّبياني، دار الفكر العربي ، الرّابعة[1]، ١٩٦٦ .
١٠٧ ــ عمر فرّوخ « دكتور »
* تاريخ الأدب العربي، ج١ دار العلم للملايين، بيروت ،الأولى، ١٩٦٥م.
١٠٨ ــ العوضي الوكيل :
* الشّعر بين الجمود والتّطور ،وزارة الثّقافة المصريّة ، ١٩٦٤ .(سلسلة المكتبة الثقافية رقم ١١٤) .
١٠٩ ــ عيسى النّاعوري :
* أدب المهجر، دار المعارف المصريّة ،١٩٥٩م.مكتبة الدّراسات الأدبيّة رقم (١٤) .

(١) ذكر المؤلف في مقدمته أنها الطبعة الخامسة .

١١٠ ــ الفارابي (أبو نصر محمّد) :

* كتاب الموسيقا الكبير، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

١١١ ــ الفيروز آبادي (مجد الدّين محمّد بن يعقوب) :

* القاموس المحيط، مصطفى الحلبي ، مصر، ١٩٥٢م.

١١٢ ــ ابن قتيبة (أبو محمّد عبد اللّه بن مسلم بن قتيبة الدّينوري) :

* الشّعر والشّعراء، دار المعارف المصريّة ، الجزء الأوّل، سنة ١٩٦٦م. والجزء الثّاني سنة ١٩٦٧م.

* عيون الأخبار ، وزارة الثّقافة المصريّة المصوّر عن طبعة دار الكتب، مصر ١٩٦٣م.

* كتاب المعاني الكبير ،حيدر أباد بالهند ،١٩٤٩م.

١١٥ ــ قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر) :

* نقد الشّعر ، تصحيح س أ . بونيباكر ليدن ، ١٩٥٦م.

* نقد النّثر ، تحقيق الدّكتورين طه حسين وعبد الحميد العبّادي ، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر بالقاهرة ، الثّانية، ١٩٣٧م.

١١٧ ــ القرشي (أبوزيد محمّد بن الخطّاب القرشي) :

* جمهرة أشعار العرب ، دار صادر ببيروت ،١٩٦٣م.

١١٨ــ القزويني (جلال الدّين محمّد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب):

* الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق لجنة من كليّة اللّغة العربيّة بجامعة الأزهر، مكتبة المثنّي ببغداد ،بدون تاريخ .

* التّلخيص في علوم البلاغة ، شرح عبد الرّحمن البرقوقي، المكتبة التّجاريّة الكبري بالقاهرة ، ١٩٣٢م.

١٢٠ ــ القلقشندي (أبو العبّاس أحمد بن علي القلقشندي) :

* صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، وزارة الثّقافة المصريّة المصوّرة عن الطّبعة

الأميريّة ،١٩٦٣م.

١٢١ ــ لطفي عبد البديع :

* التّركيب اللّغوي للأدب، مكتبة النّهضة المصريّة ، الأولى ، ١٩٧٠م.

١٢٢ ــ لويس شيخو اليسوعي (الأب) :

* شعراء النّصرانيّة قبل الإسلام، دار المشرق ، الثّانية ، بيروت ، ١٩٦٧م.

١٢٣ ــ ليال (شارلس) :

* شرح الأنباري للمضلّيّات، مطبعة الآباء اليسوعيّين ، بيروت، ١٩٢٠م.

١٢٤ ــ المبرّد (أبو العبّاس محمّد بن يزيد) :

* الكامل ، مطبعة نهضة مصر ، بدون تاريخ .

١٢٥ ــ محمّد توفيق البكري :

* أراجيز العرب ،حجّاج الكتبي بالأزهر، مصر، ١٣٤٦هـ .

١٢٦ ــ محمّد خلف اللّه :

* من الوجهة النّفسيّة في دراسة الأدب ونقده ،معهد الدّراسات العربيّة ، الثّانية ، ١٩٧٠م.

١٢٧ ــ محمّد زكي العشماوي « دكتور » :

* قضايا النّقد الأدبي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، بلا تاريخ .

١٢٨ ــ محمّد صالح سمك :

* أمير الشّعراء في العصر القديم (امرؤ القيس) ، نهضة مصر ، ١٩٢٩م.

١٢٩ــ محمّد صبري « دكتور » :

* امرؤ القيس ، درسٌ وتحليلٌ ، دار الكتب المصريّة ١٩٤٣(سلسلة الشّوامخ رقم ١) .

١٣٠ ــ محمّد عبد العزيز الكفراوي :

* تاريخ الشّعر العربي ، ج١ مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦١م.

* الشّعر العربي بين الجمود والتّطوّر ، مكتبة نهضة مصر ،الثّانية ، ١٩٥٨م.

١٣١ ـ محمّد غنيمي هلال « دكتور»

* الرّومانتيكيّة ، مكتبة نهضة مصر ، بلا تاريخ .

١٣٢ ـ محمّد فريد وجدي :

* نقد كتاب الشّعر الجاهلي ، دائرة معارف القرن العشرين بمصر ، الأولى، ١٩٢٦م.

١٣٣ ـ محمّد أبو الفضل إبراهيم :

* ديوان امرئ القيس ، دار المعارف المصريّة ، ١٩٥٨م. (ذخائر العرب رقم ٢٤) .

١٣٤ ـ محمد لطفي جمعة :

* الشّهاب الرّاصد مطبعة المقتطف بمصر ، ١٩٢٦م.

١٣٥ ـ محمّد محمّد حسين « دكتور» :

* أساليب الصّناعة ،في شعر الخمر والنّاقة ،بين الأعشى والجاهليّين ، منشأة المعارف بالأسكندريّة ، ١٩٦٠م.

* الهجاء والهجّاؤون في الجاهليّة ، مكتبة الآداب بالجماميز، ١٩٤٧م.

١٣٧ ـ محمّد مصطفي هدّارة «دكتور» :

* اتّجهات الشّعر العربي في القرن الثّاني الهجري ، دار المعارف المصريّة، ١٩٦٣م. (مكتبة الدّراسات الأدبية ٢٩) .

١٣٨ ـ محمّد مندور «دكتور» :

* الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، بلا تاريخ .

* في الميزان الجديد مكتبة نهضة مصر ، الثّالثة ، بلا تاريخ .

* النّقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر ، بلا تاريخ .

١٤١ ـ محمّد النّويهي «دكتور» :

* الشّعر الجاهلي ، منهجٌ في دراسته وتقويمه ، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، الأولى ، بدون تاريخ.

١٤٢ ـ محمّد هاشم عطيّة :

* الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي،مطبعة العلوم القاهرة ١٩٣٢م .

١٤٣ ـ محمد يوسف نجم « دكتور » :

* ديوان أوس بن حجر ـ تحقيق وشرح دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٠م .

١٤٤ ـ محمود تيمور :

* الأدب الهادف ، مكتبة الآداب ، الأولى ، القاهرة ١٩٥٩م.

١٤٥ ـ محمود ذهني « دكتور» :

* تذوّق الأدب ، طرقه ووسائله ، الأنجلو المصريّة، بلا تاريخ .

١٤٦ ـ محمود قاسم «دكتور» :

* المنطق الحديث ومناهج البحث ، الأنجلو المصريّة ، الثّالثة ، بلا تاريخ .

١٤٧ ـ المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسي) :

* معجم الشّعراء ، تحقيق عبد السّتّار أحمد فرّاج عيسى الحلبي، ١٩٦٠ .

* الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء ، المطبعة السّلفيّة ومكتبتها بالقاهرة، ١٣٤٣هـ .

١٤٩ ـ مصطفى الغلاييني « الشّيخ » :

* رجال المعلّقات العشر ، المكتبة العصريّة ، صيدا ،بيروت ، بلا تاريخ .

١٥٠ ـ مصطفى ناصف «دكتور» :

* الصّورة الأدبيّة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، الأولى ١٩٥٨م .

* نظريّة المعني في النّقد العربي ، دار القلم ١٩٦٥م.

١٥٢ ــ ابن المعتز (عبد الله) :

* البديع ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، الحلبي ، القاهرة ١٩٤٥ .

١٥٣ ــ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم) :

* لسان العرب ، بيروت، دار صادر ، ١٩٦٨م.

١٥٤ ــ نازك الملائكة « دكتورة » :

* قضايا الشّعر المعاصر ، مكتبة نهضة بغداد ، ١٩٦٥م.

١٥٥ ــ ناصر الدّين الأسد «دكتور » :

* القيان والغناء في العصر الجاهلي ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٠م.
* مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التّاريخيّة ، دار المعارف المصريّة ، الثّالثة ، ١٩٦٦ م. (مكتبة الدّراسات الأدبيّة رقم ١) .

١٥٧ ــ النّويري (شهاب الدّين أحمد بن عبد الوهاب النّويري) :

* نهاية الأرب في فنون الأدب ، وزارة الثّقافة المصريّة المصّورة عن طبعة دار الكتب المصريّة ، ١٩٦٣م.

١٥٨ ــ يحيي الجبّوري :

* لبيد بن ربيعة العامري ، مطبعة المعارف ببغداد ، الأولى ، ١٩٦٢م.

١٥٩ ــ يوسف أسعد داغر :

* مصادر الدّراسة الأدبيّة ج١ ، ط: المطبعة المخلصيّة ، صيدا لبنان ، الثّانية، ١٩٦١م.

ثانياً : المجلات الدّورية العربيّة :

* **الأدب** (مصريّة) : العدد الثّالث ، للسّنة الأولى ، مايو ١٩٥٦م.
* **الأديب** (بيروتيّة):العدد التّاسع ، للسّنة الخامسة ، والعدد الثّاني عشر للسّنة السّابعة ، والعددان العاشر والثّاني عشر ، للسّنة الثّامنة عشرة.
* **الأقلام** (عراقيّة) :تصدر في بغداد، الجزء الرّابع للسّنة الرّابعة والجزء

السّادس للسّنة الأولى ، والجزء الخامس للسّنة الثّالثة .

* **الثّقافة** (مصرية) :

ـ السنة الأولى ، الأعداد : ٢٧، ٢٨، ٣٣، ٣٤، ٣٧، ٣٩.

ـ السّنة الثّانية ، العدد: ٢٧٢ .

* **الرّسالة** (مصريّة) :

السّنة الرّابعة ، الأعداد ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ والسنة العاشرة ، الأعداد : ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٧ .

* **الشّعر** (مصريّة) :

ـ عدد فبراير ١٩٦٤م .

ـ عدد مارس ١٩٦٤م .

* **مجلة كليّة الآداب** ، بجامعة بغداد :

ـ العدد الثّامن ، نيسان ١٩٦٥م.

* **مجلة كلّية الآداب** ، جامعة فؤاد الأول :

ـ المجلد ١٤، ج١، مايو١٩٥٢م.

* **مجلة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق :**

ـ المجلدات : ٤٣لسنة ٦٨م و٤٤ لسنة ٦٩م و ٤٥ لسنة ١٩٧٠م.

* **المشرق** (مجلة كاثوليكيّة كانت تصدر في بيروت) :

ـ السّنة الثّامنة ، العدد ٢١ .

ـ السّنة العشرون ، العددان السّابع والثّامن.

ومن الدوريات غير العربية :

KANO STUDIES, June 1967.

BY, Faculty of Arts and Islamic Studies, Kano.

ثالثاً : المراجع الإنجليزية :

1.Day Lewis, C.;

The poetic Image , Cambridge, 1946.

2. Gibb,S.H..;

Arabic Literature, 2nd ed , Oxford,. 1963

ModernTrends in Islam ,Chicego University press, 1945

4. Good , c.v .

How to do Research in Education. Baltimore, 1929

5. Morize ,A.

problems and Methods of Literary History,Boston, 1922.

6. Nicholson, R.A.

Aliterary History of the Arabs , 3rd ed., London,1923

7. Reader, W. G.,

How to write a thesis, London, 1930 .

8. Richards I.A.,

The Meaning of Meaning, London, 1949 .

Practical criticism, London, 1948 .

principles of Literay Criticism ,Fifteenth impression, London, 1959 .

11. Whalley, (George Whalley).

poetic Process, London, Ist Pulished, 1953.

محتويات البحث

رقم الإيداع بدار الكتب : ٥٤٤٧/ ٩٨